الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطية الشعبيـــــة

وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
جامعة الحاج محمد لخضـــر – باتنـــة

كليـــة الآداب والعلـــوم الإنسانيـــة
قســـم اللغـــة العربيـــة وآدابهـــــا

ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث مسرحية الدراويش لــ فارس الماشطة/ حسن بوبريوة
– أنموذجــــــا–

مذكـــرة مقدمـــة لنيل درجة الماجستـــير في الأدب العربـــي الحديث

إعداد الطالبـــــة:
نجود خميســـي

إشراف الأستـــــاذ:
د/محمد لخضر زبادية

أعضـــاء لجنـــة المناقشـــة

الاسم واللقب	الرتبـــــة	الجامعـــــة	الصفـــــــة
أ.د/السعيـــــــد لاراوي	أستاذ محاضـــــر	باتنـــــــة	رئيـس اللجنـــة
أ.د/محمد لخضر زبادية	أستاذ التعليم العالي	باتنـــــــة	مشرفـــا ومقررا
د/عبد الرزاق بن السبع	أستاذ محاضـــــر	باتنـــــــة	عضوا مناقشـــا
د/خرفي محمد الصالح	أستاذ محاضـــــر	جيجـــــل	عضوا مناقشـــا

السنـــــة الجامعيـــــة
1430-1431هـ/2009-2010م

المقدمة

مقدمة

لقد عرفت حياة الإنسان فيما بعد الحرب العالمية الأولى والثانية، تغيرات جمة أدت بدورها إلى أحداث انقلاب أو ثورة في مختلف التجارب الأدبية والأخلاقية المطروحة آنذاك، وشمل ذلك وسائل المسرح، حيث ظهرت أساليب جديدة واكبت هذا التغيير، لأن المسرح في مفهومه العام، هو العمود الفقري للحركة الفنية، وهو المرآة التي تعكس تطور الشعوب، ودرجة هذا التطور، فإن بعض النقاد المسرحيين والباحثين المتخصصين في مجال الفنون، قاموا بتقديم بعض الدراسات النقدية والأبحاث، التي تناولت بالرصد والتحليل أهم الجوانب التي تتعلق بالمسرح شكلا ومضمونا، لعل أهمها: (تجارب جديدة في الفن المسرحي) لـــ: "سمير سرحان"، وآخر (اتجاهات المسرح المعاصر) لـــ:" أحمد زكي"، وغيرها من الدراسات.

و لم يكن المسرح الجزائري بمنأى عن هذا التطور وهذا التغيير الحاصل، فالمسرح الجزائري في شكله الخاص، قد أفسح المجال في المرحلة السابقة انطلاقا من ذلك الواقع المتغير ،مجالا لتيار الشعور واستكشاف مجاهل اللاشعور، النص المسرحي الذي هو شكل من أشكال الوعي الاجتماعي وألصق الفنون بالحياة لأنه جدل يتحقق في أشخاص وأفعال، والحياة لا تقف ساكنة، بل هي حركة وتطور دائمين، لعل هذا الشعور، وهذا الموقف، لا يترجمه إلا العرض المسرحي، الذي هو في حقيقته وحدة عضوية تضم في بنيتها مجموعة من العناصر المترابطة، فيما بينها كمجموعة من العلاقات المعقدة التي تحدد دور ووظيفة وفاعلية كل عنصر مما جعل عملية استيعاب العرض المسرحي، وتذوقه، لا يتم دون معرفة عميقة بهذه الفنية المركبة.

وانطلاقا مما تقدم، ارتأينا في هذا البحث أن نركز على العرض المنظور، لأن الحديث عن هذا الأخير، يحيلنا مباشرة إلى الحديث عن جملة من العناصر الأساسية التي يتشكل منها (العرض) والمتمثلة في: (الإخراج، التمثيل، الديكور، الإضاءة، الإكسسوار، الموسيقى)، التي يشرف عليها -المخرج- الذي أصبح في نظر النقاد المعاصرين سيد المسرح، هو دكتاتوره، وهو المؤلف الثاني للنص، فقد أخذ يطرح رؤيته هو للنص، و لم يعد دوره ينتهي عند طرح رؤية الكاتب كما كان في السابق، بل إنه قد يتعارض معها أحيانا.

إذا وأمام هذه المعطيات، تراءت لنا فكرة تناول موضوع الإخراج، سيما بعد مشاركتنا في مهرجان المسرح الوطني المحترف دورة جوان 2006 م أين تم عرض مسرحية (الطلاق) - المسرح الجهوي لوهران -من إخراج "محمد بلعروسي" و "محمد سلال" وما لفت انتباهنا في العرض (الإخراج المشترك)، فحاولنا صياغة هذه الفكرة في عنوان بحث.

ولقد قمنا بتعديل عنوان البحث عدة مرات، بتوجيهات من المشرف، بدءا من العنوان الذي وسم مشروع الدراسة (الإخراج المشترك في المسرح الجزائري (مسرحية الطلاق أنموذجا) إلى (ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث (مسرحية الدراويش أنموذجا)).

فهذه الدراسة، تحدوها جملة من الأسئلة حاول البحث إضاءتها تتمحور في الإجابة عن سؤال جوهري:

هل عبرت هذه الثنائية في الإخراج عن قدرة مخرجين جزائريين على خرق المألوف والخروج بجديد؟

وهل استطاع الفنان الجزائري ممن حاول التعبير بالفنيات الجديدة أن يحقق فرصة حقيقية للإبداع؟

وإن جاز لنا استخدام مصطلح العينة ،فقد انتخبنا مسرحية (الدراويش) للمخرجين "فارس الماشطة" و" حسن بوبريوة" أنموذجا إذ نزعم أن هذه الدراسة- إن لم تضف شيئا – فحسبها جدة في

الطرح والتبويب، إذ أن تقنية الإخراج ليست فقط مرهونة بمخرج واحد، بل أن هناك صياغة جديدة في العملية الإخراجية هي الإخراج الثنائي ،تستحق أن نقف عندها و أن نكشف عنها،لكونها مفهوما جديدا ظهر في سماء المسرح الجزائري ،إلا أننا نستطيع القول أن أكثر ما كتب حتى الآن — وحسب اطلاعنا- في هذا المجال لم يتجاوز إشارات عابرة في ثنايا الكتب التي تحدثت عن فن الإخراج.

تشعب بنا البحث، و انقسم إلى جانب تاريخي و أخر تطبيقي، و عليه فقد بنيت هذه الدراسة على ثلاثة فصول:

تضمن الفصل الأول، مفهوم المخرج وعلاقته بالمسرح، ثم نتبين دوره في العملية المسرحية باعتباره قائدا للعملية الإخراجية،لنتعرف في الفصل الثاني،على أهم اتجاهات الإخراج المختلفة، التي يسير وفقها المخرج.

وعلاقة هذا الأخير بالمخرج العربي ،ثم نتطرق في الفصل الثالث إلى المسرح الجزائري في جانبه النظري ثم الجانب التطبيقي و ذلك بالتطبيق المباشر على نموذج العملية الإخراجية من خلال مسرحية (الدراويش) التي اتخذناها كمصدر لهذه الدراسة وفي الأخير، سنضع خاتمة لما سنتوصل إليه من نتائج.

هذه المعطيات سنتناولها متبعين المنهج التاريخي التحليلي، لأنه الأنسب لهذا الرصد، والملائم لتتبع ظاهرة الإخراج و لا يكاد يخلو بحث من صعوبات تعترضه من حين لأخر نجملها في :

1- غياب المراجع العربية و الدراسات العلمية، مع ندرة الأبحاث الخاصة التي تتناول الإخراج المسرحي بصفة عامة، أو الإخراج المسرحي بالوطن العربي، و بالتالي غياب المراجع الخاصة بالإخراج المسرحي لفرق المحترفين أو الهواة في الجزائر.

2– اختلاف المناخ المسرحي بالدول الأجنبية عن مناخنا المسرحي، و بالتالي فإننا لا نستطيع تطبيق كثير من نتائج الدراسات الخاصة بالإخراج المسرحي، أو بمسارح المحترفين بالخارج على مثيلاتها بالجزائر.

3– انعدام جميع أشكال التوثيق، التي توضح أسماء العروض و المخرجين الذين قاموا بإخراجها و بالتالي يصعب تتبع قائمة الأعمال الخاصة بأحد المخرجين بمسارح المحترفين.

4– مشقة السفر للبحث عن المدونة، و انعدام النص المطبوع لمسرحية (الطلاق) مما اضطرنا لتغيير نموذج الدراسة و عدم استجابة القائمين بمسرح وهران.

5– قلة المساعدة من قبل القائمين على المسارح الوطنية وبالتالي الجهوية والتي منها مسرح قسنطينة.

ولما تعذر الحصول على النص حاولنا جاهدين تذليل – قدر الإمكان– هذه الصعوبة والاكتفاء بما تيسر علينا من تسجيل العرض بأرشيف الإذاعة و التلفزيون الجزائري بعد جهد جهيد.

وفي الأخير، إن كانت هناك كلمة يجب أن تقال، فهي الاعتراف بفضل الأستاذ الدكتور المشرف "محمد الأخضر زبادية" الذي لم يبخل علينا بالتوجيهات والنصائح والملاحظات وإمدادنا بمختلف المراجع العربية والأجنبية. فله منا جزيل الشكر والتقدير والعرفان.

مفتاح الرموز

الرقم	المفتاح	رمزه	وظيفته
.1	أسماء الأعلام	" "	
.2	إلى آخره	....	
.3	الجزء	ج	
.4	الخط المائل	/	
.5	السنة الميلادية	م	
.6	السنة الهجرية	هـ	
.7	الصفحة	ص	
.8	الطبعة	ط	
.9	العدد	ع	
.10	علامة التنصيص	« »	
.11	قبل الميلاد	ق.م	
.12	القوسان	( )	
.13	دون تاريخ	د . ت	
.14	دون طبعة	د . ط	
.15	دون بلد	د . ب	
.16	المجلد	مج	
.17	النجيمة	*	

الفصل الأول

المخرج والمسرح

1. المسرح (لغة واصطلاحا)
2. المسرح بين العرض والنص
3. دور المخرج في المسرح الحديث
4. وظيفة المخرج في العرض المسرحي
5. السمات العامة الواجب توافرها في المخرج المسرحي
6. مهام المخرج

1- دلالة مصطلح المسرح:

مما لا شك فيه، ولا ريب أن عددا من الناس قد شاهد في حياته بعضا من العروض المسرحية التي أثارته، بل وتركت في ذاكرته انطباعا ما، وقد يعود هذا الانطباع إلى أسباب عديدة:

إما أن فكرة المسرحية كانت قوية باهرة، أو أن المسرح قد عرض المسرحية بدقة وجرأة، أو أن أداء بعض الممثلين كان أخاذا لقدرته على التمثيل وأخيرا قد يعود سبب ذلك إلى روح الفكاهة وابتكار جميع أفراد العمل في المسرح.

بيد أنه وفي حالات أخرى، قد لا يتحقق هذا، لأن العدد الآخر من الناس، قد يسمع بالمسرح أو بعرض مسرحي (Exposition théâtrale)، لكنهم لا يدركون في الحقيقة، ماذا يعني هذا المصطلح وما علاقته بالفرد والمجتمع وحتى يتسنى لنا توضيح ذلك، ينبغي أن نشير إلى هذا الأخير بالرجوع إلى ما توصل إليه الدارسون بدءا باللغة ثم الاصطلاح.

أ- التعريف اللغوي للمصطلح:

لقد تناولت العديد من المعاجم اللغوية القديمة منها والحديثة، ذكر المصطلح والمتتبع لهذه المعاجم، لا يكاد يقف عند فروق كثيرة، إذ نلاحظ أن أصحاب هذه المعاجم كان ينقل الأخير عن الأول دون إضافات.

1-1- تاج العروس: لـــ (محمد مرتضى الزبيدي)

يشير مؤلف الكتاب، إلى معنى المصطلح في مادة سرح بمعنى « أن المسرح مأخوذ من لفظة السارح الذي هو اسم للراعي الذي يسرح الإبل، ومنه يقول الشاعر:

فلو أن حــــــق اليوم منكــم إقامـــــة * وإن كان سرح قد مضى فتســـــــرعا»**[(1)]

---

(1) محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ط) (د. ت)، ج 2، ص: 162.

1-2- لسان العرب لــ (ابن منظور)

أما في معجم لسان العرب لمؤلفه (ابن منظور)* فقد جاء معنى المصطلح في مادة (سرح) بمعنى: « الـــمَسرحُ بفتح الميم مرعى السَّرْح، وجمعه المسارح... وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي»(2).

1-3- القاموس المحيط لــ (الفيروز أبادي)

عرف (الفيروز أبادي)** في معجمه "القاموس المحيط" المصطلح بما يلي: « المسرح بالفتح المرعى»(3).

1-4- المعجم المسرحي لــ (ماري إلياس وحنان قصاب حسن)

جاء في (المعجم المسرحي) في مادة **سرح** «المسرح كلمة مأخوذة من فعل سرح، وكانت تستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدّار»(4).

1-5- مختار الصحاح (الرازي)

عرف (الرازي)* المصطلح في معجمه "مختار الصحاح" بأنه مأخوذ من « سرح الماشية ... سرحت بالغداة»(5).

---

* **ابن منظور**: هو أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم لغوي مصري ولد عام 1232 وتوفي عام 1311، تولى طرابلس (المغرب) ليبيا، اشتهر بمعجمه (لسان العرب) من كتبه (المنتخب، المختار في النوادر والأشعار). ينظر: قسطنطين تيودوري: المنجد (منجد الأعلام)، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط2، 1997، ص: 22.

(2) ابن منظور: لسان العرب المحيط (معجم لغوي علمي)، قدم له: عبد الله العلايلي: إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت)، مج 2، ص 128.

** **الفيروز أبادي**: هو أبو طاهر محمد من أئمة اللغة والأدب ولد في كارون (إيران) سنة 1329م قرب شيراز (مدينة إيرانية)، وتوفي سنة 1415، (ينظر: قسطنطين تيودوردي : المرجع نفسه، ص: 43).

(3) الفيروز أبادي: القاموس المحيط: جمع: الهرويني، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، (د. ط)، (د. ت)، ج 2، ص: 228.

(4) ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط 1، 1997م، ص: 424.

وعليه ومن خلال الإشارة إلى هذه المفاهيم السابقة نجد أن معظم المعاجم، إن لم تكن جلها تتفق على معنى واحد بهذا المصطلح لغويا، إلا وهو أن المسرح من مادة سرح، وتعني مكان الرعي.

2- دلالة مصطلح المسرح اصطلاحا:

سنكتفي في هذا التعريف، بذكر ما جاء في بعض الكتب، لأن المستقرئ لمفهوم المصطلح اصطلاحا سيجد أن هناك تباينا كبيرا بين أراء المنظرين لهذا الأخير.

2-1- (ماري إلياس) و (حنان قصاب حسان) (المعجم المسرحي)

تعددت تعاريف المسرح التي قدمتها كل من (ماري إلياس) و (حنان قصاب حسن) في معجمها الموسوم بـــ (المعجم المسرحي) ومن أهم هذه التعاريف ما يلي:

- المسرح شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض متخيل قوامه الممثل والمتفرج.
- المسرح هو مكان يقام فيه العرض المسرحي.
- المسرح (Théâtre) مأخوذ من اليونانية (théâtron) التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة.
- المسرح عبارة على مجمل أعمال أو إنتاج كاتب مسرحي، فيقال مسرح "راسين"* ومسرح "شكسبير"**.

---

* **الرازي**: هو الإمام محمد بن أبي بكى بن عبد القادر الرازي، ولد سنة 864م توفي عام 923م يعد واحد من فقهاء الحنفية في القرن السابع من آثاره (شرح المقامات الحريرية) في الأدب، و (حدائق الحقائق) في التصوف، و (روضة الفصاحة) في علم البيان، و (كتر الحكمة) في الحديث، ومن المطبوع (الذهب الإبريز في تفسير الكتاب العزيز) وأشهر مؤلفاته (مختار الصحاح) (ينظر: قسطنطين تيودوري: المرجع نفسه، ص: 114).

(5) أبو بكر محمد الرازي: مختار الصحاح: تحقيق: سعيد محمود عقيل، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د ط)، 2001، ص: 311 .

* **راسين**: **Racine**: (هو راسين جان Racine Jean) شاعر ومسرحي فرنسي ولد سنة 1639م، توفي عام 1699م، استوحى فنه من الأدب اليوناني، امتازت تمثيلياته بوحدة الموضوع والأشخاص العميقة، كما امتاز شعره بالصفاء، من آثاره: (أندروماك، فيدر، بريتانيكوس) (ينظر: قسطنطين تيودوري: المنجد (منجد الأعلام) ص:113 وينظر كذلك: petit Larousse illustré, imprimé en France, 2007 p: 1667

▪ المسرح هو مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة أو توجه ما ، فيقال المسرح اليوناني، والمسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي»[6].

2-2- (خنفيف سير) (تاريخ المسرح الحديث)

عرف المصطلح بأنه (خلق لكون بأسره)[7].

2-3- (شكري عبد الوهاب) (النص المسرحي)

أشار المؤلف في كتابة الموسوم بـــ (النص المسرحي) إلى مجموعة من التعاريف لمنظرين عرب وغربيين وأهم هذه التعاريف ما يلي:

« الناقد والكاتب المسرحي درايدن (1631-1700): إن المسرحية ينبغي أن تكون صورة صادقة حية تجسد الطبيعة الإنسانية، وتعيد العواطف والأحاسيس والأمزجة والتقلبات والتغيرات التي تحدث في أقدار الشخصيات بسبب حظوظهم، وطبقا لمسار الأحداث التي يتناولها الموضوع من أجل إمتاع الجنس البشري وتثقيفه.

▪ تعريف دليل أكسفورد للمسرح: وضع تعريفين للمصطلح الأول: مصطلح يطلق بشكل عام على ما يكتب من أعمال مسرحيه للمسرح في بلد ما... أما الثاني: فمصطلح يطلق على أي موقف مسرحي ينطوي على صراع ولأهداف مسرحيه يتضمن تحليلا لهذا الصراع عن طريق افتراض وجود شخصيات مسرحيه.

** **شكسبير**: **Shakespeare William** (1564- 1616): شاعر مسرحي انجليزي، امتاز بتحليله عواطف القلب البشري، من مسرحياته (هملت، عطيل، تاجر البندقية) ترجم خليل مطران بعضا منها إلى العربية شعرا (ينظر: المرجع نفسه، ص: 122).

(6) ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 424.

(7) خنفيف سير: تاريخ المسرح الحديث، تر: بدر الدين القاسم، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، (د.ط)، 1974م، ص: 24.

- الأدرس نيكولا: المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صور تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين،و أن يثير الاهتمام في قلوب جمهور محتشد يسمع كل ما يقال ويشهد ما يجري.
- ستايان: وتظل المقولة الثانية في المسرح أن المسرحية يجب أن تكثف وتحدد، وتحصر حوادث الحياة في زمن محدد وثابت.
- الناقد الألماني فريتاج (1716-1895) لا تقتصر المسرحية على تقديم أو عرض العواطف والأحاسيس لذاتها، ولكن كي تؤدي في النهاية إلى الفعل الدرامي في فن المسرح»(8).

2-4- (طارق جمال الدين عطية) و (محمد السيد حلاوة) (مدخل إلى مسرح الطفل)

تعريف المسرح « هو قصة حوارية تمثل ويصاحبها مناظر ومؤثرات، ويراعي فيها جانب التأليف المسرحي، وجانب التمثيل الذي يجسم المسرحية أمام المشاهدين تجسيما حيا»(9).

وبناء على ما تقدم، ومن خلال هذه التعاريف، نلاحظ أن المفاهيم التي عرفها المسرح قد تطورت من مرحلة إلى أخرى ومن عصر إلى عصر، وإنه من الصعب أن نضع تعريفا واحدا للمسرح، فلكل مرحلة من المراحل التاريخية التي يتميز بها هذا المجتمع أو ذلك تفرض عليه مصطلحات ومفاهيم جديدة، تواكب هذا التطور، ولذلك تعددت الآراء حول هذا المصطلح.

وننتقل بعد هذا الاستعراض اللغوي والاصطلاحي لمصطلح المسرح، إلى الحديث عن نشأة وتطور المسرح بصفة عامة والعربي منه بصفة خاصة.

---

(8) شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط2، 2001، ص ص: 9-13.

(9) محمد سيد حلاوة و طارق جمال الدين عطية: مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2002، ص:9.

ب- تطـــــــور المسرح:

لعل المتأمل فيما أنتجه الباحثون في هذا المجال، سيقف عند حقيقة ثابتة وهي أن المسرح بوصفه فن أدبي قد مر بعدة مراحل، تختلف كل مرحلة فيها عن الأخرى، وهي:

1- المسرح اليوناني:

« عرف المسرح اليوناني الإرهاصات المسرحية الأولى، فقد كانت البداية والانطلاقة من المسارح اليونانية حوالي القرن الخامس (5 ق.م)»(10)، أين كانت المسرحيات الإغريقية تعرض في مسرح (ديونيسيونس) الذي كان يتسع لأكثر من أربعة عشر ألف متفرجا»(11). فقد عرف هذا المسرح مجموعة من الخصائص أهمها:

- « الطابع الاحتفالي للمسرحيات، ومن أهمها احتفالات **الإله ديونزوس*** أين كان اليونانيون القدامى يجتمعون لكي يحتفلوا بعد قطف العنب، وفي خضم الاحتفال كانت تنشد الأغاني الدترامبية** معلنة له (الولاء والحب)»(12).

- « الطابع المأساوي للمسرحيات، حيث كان البطل التراجيدي يواجه خيارا صعبا وصراعات عدائية سواء أكان صراع البطل مع بني جنسه أم صراع البطل مع قوى غيبية (ميتافيزيقية) وغالبا ما تنتهي المسرحية (Théâtralité) بهزيمة أو موت البطل ،كما يغلب على العروض المسرحية اليونانية الطابع الطقسي

(10) ينظر: بلخيري أحمد: التمثيل والظواهر والمسرح، (مجلة فكر ونقد) الرباط، المغرب، ع 15، يناير 1999، ص: 66.

(11) ينظر: أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار وفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2001، ص: 31.

* **الإله ديونزوس**: إله الخصب والنماء والخمر عند اليونانيين، (ينظر: إدريس جبري: مفهوم التراجيديا عند نتشه، (مجلة فكر ونقد)، العدد 15، ص: 107.

** **الأغاني الدثرامية**: كلمة دثرام يونانية الأصل ذات مقطعين، ويعني نظام الإنشاد ذو المقطعي (ينظر: سمير سرحان: كتابات في المسرح، دار غريب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1997، ص: 140).

(12) ينظر أحمد زلط: المرجع نفسه، ص: 139.

(Rituel) بأبعاده الثلاثية: الأول مكان للجوقة والثاني للممثلين والثالث للمتفرجين و الابتعاد عن التصنع اللفظي والتأنق الأسلوبي والذاتية والتوجه نحو الموضوعية، والتركيز على الفعل الحدث بوصفه أساس/ محور المسرحية»[13].

ولا يمكننا ضمن هذا السياق أن نتحدث عن المسرح اليوناني دون أن نشير إلى ذلك الموروث المسرحي « بداية بكاتبه المسرحي أحد كبار كتاب الركح اليوناني "أسخيلوس **Aeschylus**"* متبوعا "بسوفوكليس **Sophoclus**"** الناقد المسرحي الذي وجد "أرسطو **Aristote**"*** في أعماله نموذجا يحتذي به في الكتابة المسرحية»[14].

(13) ينظر: محمد حسن عبد الله: المسرح المحكي، دار قباء، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2000 م، ص ص: 68- 69.

* **أسخيلوس**: (**Aeschylus**) شاعر ومسرحي يوناني ولد سنة 252 (ق.م)، توفي سنة 456 (ق.م) له الفضل في ظهور المسرح المأساوي من آثاره (الضارعات 463 (ق. م)، بروميثوس مقيدا، أغامنون، المضطهدون 472 (ق. م) ينظر: قسطنطين تيودوردي: المنجد (منجد الأعلام)، ص: 07.

** **سوفوكليس**: (**Sophoclus**) شاعر ومسرحي يوناني ولد سنة 495 (ق.م) توفي سنة 406 (ق. م) من آثاره (أنتغونا، أوديب الملك، الكترا) ينظر: قسطنطين تيودوردي، المرجع نفسه، ص: 123 ، وينظر كذلك le petit Larousse illustré p:1737

*** **أرسطو**: (**Aristote**) فيلسوف يوناني ولد سنة 384 (ق.م)، توفي سنة 322 (ق.م)، تأثرت بوادر التفكير العربي بتأليفه التي نقلت إلى العربية، وبخاصة في المنطق والسياسة من مؤلفاته (المقولات، الجدل، الخطابة، كتاب ما بعد الطبيعة، السياسة) ينظر: قسطنطين تيودوردي، المرجع نفسه، ص: 112. وينظر كذلك: Le petit Larousse illustré, P: 1175.

(14) ينظر: دربيني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 1، 1999، ص: 13.

2- المسرح الروماني:

إذا كان المسرح اليوناني، قد التزم النموذج المأساوي في مسرحه، فإن المسرح الروماني وعلى الرغم من أنه نشأ على مبادئ المسرح اليوناني في القرن الثالث قبل الميلاد، إلا أن الرومان قد أسسوا مسرحا كوميديا خاصا بهم، وقد اعتمد هو الآخر على مجموعة من الخصائص أهمها:

- « الاعتماد على الاقتباس المسرحي، خاصة من التراث اليوناني.
- الابتعاد عن التهريج والخوض في أعماق الملهاة الهادفة ذات الأبعاد التربوية.
- ظهور أشكال مسرحية تعتمد أساسا على الحركات والإيماءات.

وفي هذا السياق قدم الناقد المسرحي "**هوراس Horace**"[*] إسهامات كبيرة في حقل الدراسات المسرحية المعاصرة كونه أول من نادى ببعض البنيات الأساسية في المسرح أهمها:

- إحداث فصول في المسرحيات.
- زيادة الشخصيات المسرحية.
- التكامل في الأحداث المسرحية»[15].

ولعل هذه الخصائص التي تميز بها المسرح اليوناني هي التي تجعله مرجعا أساسيا في بناء المسرح الحديث، وفي النقد المسرحي الذي كان مؤسسة "هوراس Horace".

---

[*] **هوراس**: (**Horace**) شاعر وناقد مسرحي لاتيني ولد سنة 65 (ق.م)، توفي سنة 80 (ق.م) تأثرت بأعماله الإنسانية وبخاصة الكلاسيكية من آثاره (فن الشعر، الرسائل) ينظر: قسطنطين تيودوري: المنجد (منجد الأعلام)، ص: 62، وينظر كذلك: le petit Larousse illustré p:1440.

(15) ينظر: دربيي خشبة: المرجع السابق، ص: 24.

3- مسرح القرون الوسطى

عرفت أوربا في الفترة الممتدة بين القرن العاشر (10) ونهاية القرن السادس عشر (16) ميلادي نشاطا مسرحيا لم تعرفه من قبل، إذ غلب على المسرحيات الجانب الديني « حيث عرفت القرون الوسطى، سيطرة الكنيسة على الحياة السياسية، ومحاولة إبعادها للسلطة السياسية في كل المجالات، وبخاصة الثقافية والأدبية منها، فمارس القساوسة التمثيل، وكتبوا في الفن المسرحي الأهداف دينية بحتة، وقد تميز هذا المسرح هو الآخر بمجموعة من الخصائص منها:

- « اعتماد الكنيسة على مسرح لتنوير عقول المسيحيين، وإظهار الجوانب المضيئة في الدين»[16].
- « الاعتماد على المواضيع ذات الطابع الديني التي تصور علاقة الإنسان بخالقه، وتروي قصص دينية مثل (قابيل وهابيل) وقصة المسيح عليه السلام»[17].
- «الجنوح إلى المسرحية الشعرية (**Théâtre poétique**)[*] لأن القساوسة كانوا يعتقدون أن المبادئ الدينية والروحية المثالية لا يقوى عليها غير الشعر»[18].

ويمكننا ومن خلال ما تقدم، الوصول إلى نتيجة مفادها أن المسرح كغيره من الفنون الأخرى قد عرف تطورا ملحوظا عبر العصور السابقة، سواء على مستوى الشكل أو الموضوع، حيث ظهرت المسرحية الشعرية، لتحل محل المسرحية النثرية، أما من حيث الموضوع فقد اتجهت المواضيع إلى الناحية الدينية مثل تلك التي تتعلق بالمسيح عليه السلام.

---

(16) ينظر: أحمد صقر: في النقد المسرحي (تاريخ النقد ونظرياته)، مركز الإسكندرية، مصر، ط 1، 2001، ص: 121.

(17) ينظر: شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص: 06.

[*] **المسرحية الشعرية**: (Théâtre poétique): وهي المسرحية المكتوبة شعرا، وتستخدم التسمية لتميز بين المسرحية المكتوبة شعرا والمسرحية المكتوبة نثرا. ينظر:(ماري إلياس، وحنان قصاب حسن): المعجم المسرحي، ص ص: 281-283.

(18) محمد زكي علي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د،ت)، ص: 160.

4- مسرح عصر النهضة:

كان التطور الذي عرفه مسرح عصر النهضة تطورا خاصا لم يألفه من قبل، خاصة على مستوى بنية المسرح (Structure de théâtre) « أين نجح الفنان (ساريو) في تصميم المناظر المصاحبة للعروض المسرحية ... كما وفق (سباتيني) في تطوير دور الإضاءة في التعبير عن مواقف العرض المسرحي»(19).

إذ عرف هذا المسرح أيضا بمجموعة من المميزات منها:

- الاهتمام بجانب العرض فيما يخص البناء الشكلي وبالتالي تسليط الضوء على الجانب التقني كالإضاءات والديكور والملابس.

- محاولة كتاب المسرح المزج بين التراجيديا(**Tragédie**)* والكوميديا (**Comédie**)** مما أدى إلى ظهور ما يسمى بتراجيكو ميديا.

5- مسرح العصر الحديث:

لم يعد المسرح كما كان في العصور السابقة، فقد بزغ فجر القرن الثامن عشر بظهور مصطلح جديد في المسرح « وهو مصطلح (**الدراما**) **Drama*** في الخطاب النقدي الأنجلوساكسوني للدلالة على النص

---

(19) أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، ص: 53.

* **التراجيديا**: (**Tragédie**) كلمة يونانية مركبة من كلمتي Tragos: الماعز، ôde: غناء، وتستعمل الكلمة للدلالة على المسرحية المأساوية، (ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص ص: 122- 128).

** **الكوميديا**: (**Comédie**) هي مسرحية يقوم الفعل الدرامي فيها على تخطي سلسلة عقبات لا تحتمل خطرا حقيقيا لذلك تكون الخاتمة سعيدة، كما أنها مسرحية تحمل طابع السخرية والضحك. (ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المرجع نفسه، ص ص: 375-391).

*** **الدراما**: (**Drama**): أصل الكلمة من الفعل اليوناني (Dreâm) ويعني فعل، ويدل على كل ما تحمله (الإشارة و/ أو الخطر) كما تطلق الكلمة على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها. (ينظر: محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الإسكندرية، مصر، ط2، 1994م، ص ص: 9-11). و ينظر: عدنان خالد عبد الله النقد التطبيقي التحليلي (مقدمة لدراسة الأدب و عناصره في ضوء المناهج الحديثة)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986م، ص: 121.

(Texte) و/أو العروض الأدائية (Performance) أو مرادف لمصطلح مسرح»[20]، ومن ثمة ارتقى المسرح نحو الازدهار و لم « يعد البطل التراجيدي هو البطل الذي تنزل عليه الفاجعة من قوى خارجية، بل هو ذلك البطل المنتصر الذي يستجيب دائما لنداء العقل».[21]

« وأصبحت الدراما/ المسرح ترتكز على الحوار» [22] « وفي ظل هذا التطور الحاصل للمسرح ظهر ما يسمى بـــ المسرح الغنائي (**Théâtre Lyrique**)* ليزاوج بين المسرح والغناء والموسيقى»[23].

ويرجع الدارسون الانطلاقة الحقيقية للدراما الحديثة إلى "**ديدرودنيس Didort Denis** "** « الذي نادى بأن يكون هدف الكتابة المسرحية هو البساطة والواقعية في نقد النظام الاجتماعي لأي مجتمع»[24]. وتخلت الدراما بهذا المفهوم في العصر الحديث، عما كان سائدا لدى اليونان، إذ لم يعد الحوار أساسا في البناء المسرحي، بل أصبحت المسرحية بالمفهوم السابق قائمة على معالجة المواضيع الاجتماعية عن طريق حوار جدلي واقعي، بل وأدى هذا إلى ظهور عدة معايير على الساحة المسرحية لتشكيل إطار العرض، وتجسيد هذا الشكل هو السائد الآن وأهم هذه الأطر:

---

(20) ينظر: محمد السيد حلاوة وفاروق جمال الدين عطية: مدخل إلى مسرح الطفل، ص: 05.

(21) السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة، مصر، (د. ط)، 2002 م، ص: 83.

(22) ينظر: بيتي زوندي: نظرية الدراما الحديثة، تر: أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، (د. ط)، 1988م، ص: 15.

* **المسرح الغنائي**: (**Théatre lyrique**): مسرح يقوم على التعبير بالغناء، والمسرحية الغنائية عبارة عن أشعار وفواصل موسيقية وغنائية. (ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 443).

(23) ينظر: بيتي زوندي: المرجع نفسه، ص: 88.

** **ديدرودنيس**: (**Didort Denis**): فيلسوف فرنسي ولد سنة 1713م، توفي عام 1784 م، نشر مبادئ الإلحاد والفلسفة العقلانية في القرن 18 ميلادي. (ينظر: Le petit larousse illustré p :1319).

(24) ينظر: السعيد الورقي: المرجع نفسه، ص ص: 84-85.

5-1- مسرح العلبة الإيطالية (Théâtre à litaline):

شكل من أشكال العمارة المسرحية (Architecture théâtral)* التي ظهرت في القرن السادس عشر (16) ميلادي، وقد تطور هذا الشكل أكثر في القرن التاسع عشر (19) ليظهر بشكل مغاير لشكل المثلث المسرحي نحو مسرح نصف دائري بهدف تحقيق الفرجة الجيدة وأكبر قدر ممكن من الإيهام (Illusion) للمتفرج»[25].

ويمكننا في هذا المجال أن نشير إلى أهم الخصائص يمتاز بها سرح العلبة وأهمها:

- « تجسيد المناظر المسرحية تجسيدا واقعيا، بحيث تصمم الملابس وتستوحي الشخصيات من الواقع الاجتماعي، وتكون لغة الحوار (Dialogue) نابعة من الحياة اليومية.
- تعديل فتحة خشبة المسرح على شكل علبة بداخلها منظر مسرحي مشابه للواقع من حيث الديكور والملابس والأثاث والإضاءة بهدف جلب انتباه المتفرج لشد تركيزه على العرض المسرحي.
- استحداث حائط وهمي غير مرئي رابع لفصل وعي الممثلين هن الجمهور، ليستطيع الممثلون أن يجسدوا أدوارهم بصورة واقعية، والخوص في الجزئيات الخاصة بالشخصيات.
- تقسيم خشبة المسرح إلى خمسة مناطق حسب قدرة كل منطقة في جذب المشاهد الأولى منطقة واقعة في نهاية خشبة المسرح، والثانية تشغل المساحة الأمامية وراء الستار مباشرة، والثالثة محور خشبة المسرح الذي يقع عليها تركيز المشاهد/المتفرج، والرابعة وقعة أمام الستار للأحاديث الفردية المونولوجية والخامسة قاعدة المشاهدة التي تستخدم عادة لجلوس الفرق المسرحية»[26].

---

* **العمارة المسرحية: (Architecture théatral):** هي البناء المشيد الذي تقوم فيه العروض المسرحية (ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص ص: 317-322).

(25) ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المرجع نفسه، ص ص: 314-316.

(26) ينظر: كمال الدين حسين: المسرح التعليمي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 1، 2005 م، ص ص: 59-61.

2-5- المسرح الملحمي (Théâtre épique):

تعود فكرة المسرح الملحمي إلى الكاتب الألماني **"بيرتولد بريخت Pertold Brechet"*** الذي كان يسعى إلى تحقيق أهداف تعليمية جاعلا المتلقي/ المتفرج محورا للعملية المسرحية، وأهم ما تميز هذا المسرح ما يلي:

- « تعديل شكل العرض المسرحي ومزجه بالعروض السينمائية، وكسر وحدة تماسك النص المسرحي داخل العناصر الوصفية»(27).
- « الابتعاد عن الأداء التمثيلي، أين يصبح الممثل بعيدا عن ما يؤديه»(28).
- « الاعتماد على السرد الوصفي وإدماج وعي المتلقي المتفرج في العملية المسرحية.
- الثورة على النماذج القديمة من حيث الشكل والمضمون، والجنوح إلى نموذج جديد يهتم بالمتفرج (Spectateur) بالدرجة الأولى»(29).
- « استحداث شخصية الراوي (Narrator) التي تروي أحداث المسرحية»(30).

---

* **بريخت برتولد**: (**Brecht pertold**): كاتب مسرحي ألماني ولد سنة 1898م، توفي سنة 1956م، أسس فرقة مسرحية سنة 1949م، نال جائزة ستالين في الفترة الممتدة 1955/1954. (ينظر: جون غاستر، إدواردكون: قاموس المسرح، تر: مؤنس الرزاز، مرر: رشاد بيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1982، ص ص: 42- 45) وينظر: (المنجد في اللغة والأعلام، ص ص: 119- 120) و ينظر فريديريك أوين، برتولد بريخت حياته، فنه، عصره، تر: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، دط، 1983م، ص: 171.

(27) ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص: 456.و ينظر: سوزان بينيت: جمهور المسرح (نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين)، تر: سامح فكري : مركز اللغات و الترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، دط 1995م، ص: 45.

(28) ينظر: محمد زكي العشماوي: المسرح واتجاهاته المعاصرة، ص: 121و ينظر: برتولد بريخت ،مسرح التغيير، تر: قيس الزبيدي، مكتبة النهضة العربية، بيروت، دط، 1983م، ص: 182.

(29) ينظر: محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1999م ، ص: 74.

(30) ينظر: كمال الدين حسين: المسرح التعليمي، ص: 63.

- « إشراك المتلقي/ المتفرج في العملية المسرحية من خلال مخاطبة الممثل للمتفرج مباشرة بهدف تحقيق المتعة المركبة على حد تعبير (بريخت Brechet)»[(31)].

3-5- المسرح الفقير (Théâtre pauvre):

يعد هذا الشكل من المسارح لونا جديدا صاغه الكاتب البولوني "**جيرزي غروتوفسكي Grotoweski Jersy**"* ويهدف أساسا إلى الاقتصاد في الوسائل المسرحية، أين يصبح عمل الممثل أساسا في العملية المسرحية فيرفض فكرة المسرح المكلف وأهم ما يميز هذا النوع:

- « حذف كل ما يمكن الاستغناء عنه في المسرح كالديكور والمؤثرات الصوتية والضوئية و الزي المسرحي والماكياج»[(32)].
- « تعزيز العلاقة بين الممثل والمتفرج من خلال التخلي عن منصة التمثيل»[(33)].
- « التقليل من الوسائل المسرحية إلا ما يخدم وينقل المعلومات اللازمة للجمهور»[(34)].

فقد كانت هذه الأطر من أهم الأشكال السائدة في المسرح العالمي وحتى الغربي. وحتى تتضح وتكتمل صورة تطور المسرح، لا بأس بالإشارة ولو باختصار إلى تاريخ المسرح العربي ونحاول أن نتبين إذ ما كان العرب قد عرفوا كغيرهم فن المسرح أم كانوا بعيدين عنه.

---

(31) ينظر: خفيف سير: تاريخ المسرح الحديث، ص: 207.

* **غروتفسكي جيرزي**: **Jersy grotoweski** :كاتب مسرحي بولوني ولد عام 1933 م، عمل في إدارة المسرح البولوني، بلور فكرة المسرح الطقسي فطالب الممثل باكتشاف داخله وذاته للانتقال مما هو معروف إلى ما هو مجهول من خلال ما أسماه الطقس الروحاني ذو الطابع الصوفي (ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المرجع نفسه، ص: 601).

(32) ينظر: المرجع نفسه، ص: 444.

(33) ينظر: كمال الدين حسن: المسرح التعليمي، ص: 65.

(34) تروي ميلث وجيرلداس تيبتلي: فن المسرحية، تر: صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1986 م، ص: 407.

6- لمحة تاريخية عن المسرح العربي:

إن لا أحد يستطيع أن ينكر بنوع العرب في الشعر أكثر من النثر، إلا أن هذا لم يمنع من وجود بعض الظواهر المسرحية، فقد وجدت بعض القصص الشعبية مثل: مقامات "**بديع الزمان الهمذاني**"* ورسالة الغفران "**لأبي العلام المعري**"**، «وبعض الحركات والإرشادات الجسمية التي يتخللها من حين إلى آخر شيء من اللقطات المسلية مع تقليد للشخصيات»(35) ولعل هذه الظواهر توحي للقارئ بأن العرب قد كانوا على دراية ما بهذه الإشارات إلا أنهم لم يكونوا كحال الغرب في مسرحهم الذي كانت أصوله الأولى يونانية والدارس لتاريخ المسرح عند العرب، يجد أن العرب قد طوروا مسرحهم، لاسيما أيام الخلافة العباسية، كما يجد أنهم ابتدعوا شكلا جديدا من أشكال الفرجة المسرحية يعرف بمسرح خيال الظل (**Théâtre d'ombre**)*** .

« وفي عصر النهضة بدأت عملية المزاوجة والاحتكاك بين العرب والغرب وظهرت جدلية الموروث المسرحي ومس هذا التزاوج كل منا في الحياة الثقافية والفنية ولأن المسرح أحد هذه الفنون، فقد عرف هو الآخر تطورا ملحوظا وسط هذا الاحتكاك مع الآخر/الغرب وما إن بزغ فجر العصر الحديث حتى اتضحت الملامح هذا التقارب أكثر في هذا الفن، وتم ذلك عن طريق

---

* **بديع الزمان الهمذاني**: من أئمة الأدب ولد سنة 967 م، توفي سنة 1007م، من آثاره (الرسائل المقامات) (ينظر: قسطنطين تيودوري: (منجد الأعلام)، ص: 56) (وينظر كذلك: le petit larousse illustré, p: 1425).

** **أبو العلاء المعري**: شاعر ومفكر عربي، ولد سنة 973 م، توفي سنة 1057م، كان ثاقب العقل لاذع الانتقاد من مؤلفاته (اللزوميات) في الفلسفة العلائية. ينظر: (قسطنطين تيودوري): المرجع نفسه، ص: 05.

(35) ينظر: الحرة نصر الدين: أحاديث وتجارب مسرحية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 1977، ص: 24.

*** **مسرح خيال الظل**: (**Théatre d'ombre**) هو شكل من أشكال الفرجة له طابع درامي تمثل الشخصيات فيه دمى تتحرك من وراء ستارة بيضاء شفافة يسلط الضوء عليها من الخلف فيرى المتفرجون ضلالها مما يفسر التسمية، وكان أول عرض لمسرح خيال الظل في عهد السلطان صلاح الدين الأيوبي الذي شاهده مع وزيره القاضي الفاضل سنة 1171م وبهذا يمكن القول أن العرب عرفوا مسرح خيال الظل قبل العثمانيين. (ينظر: سليمان قطاية: نصوص خيال الظل في حلب، دار الأنوار، دمشق، سوريا، (د. ط)، 1977، ص ص: 14-15) و(ينظر كذلك: ماري إلياس و حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 189).

الترجمة والاقتباس، « وكان لترجمة "**مارون النقاش**"[*] لمسرحية البخيل» "**لموليير جان باتيست بوكلان Jean Boptiste Poquelin**"[**] سنة 1848م الأثر الواضح لهذا التقارب وظهر في التراث العربي أيضا ما يعرف بالشعر المسرحي، فأنتج "**أحمد شوقي**"[***] – سنة 1927م (مصرع كليوباترا). ووسط هذا المعترك، نادى بعض الباحثين ومن داخل المسرح العربي بضرورة الدراية الأكاديمية التي تؤسس لمرح غربي وتؤرخ له بعيدا عن شكل مضمون المسرح الغربي»[36] ورسم بذلك طريقة متجردا من المسرح الأوربي، على الرغم أنه استعار منه إطاره العام»[37]. « واستقى من مدارسه الحديثة، وظهر ما يسمى بالمسرح البريختي العربي نصا وصورة وفكرة، فالمسرح العربي لم يأخذ منه الشكل فحسب، بل استلهم الفكرة الإيديولوجية التي تتلاءم مع تطلعات شعوبه المتعطشة للحرية والاستقلال من الآخر/ الاستعمار.

والمتتبع لتاريخ المسرح العربي، سيقف عن حقيقة هذا الأخير في كونه مزيج بين القوالب المسرحية القديمة والحديثة، وهي حقيقة أقرها العديد من رواد المسرح العربي أمثال "**توفيق الحكيم**"[*] الذي يرى « أن لا

---

[*] **مارون النقاش**: أديب لبناني ولد سنة 1817م، توفي سنة 1855م، مثل أول مسرحية باللغة العربية في بيته سنة 1848م اقتبسها من موليير (Molière)، (ينظر: قسطنطين تيودوري، المرجع نفسه)، ص: 100).

[**] **مولييرجان بابتيست: (Jean Boptiste poquelin)**: (1622م، 1673م) كاتب فرنسي، من رواد الواقعية المسرحية، أسس مسرح الوقائع، لكن المسرح لم يلق نجاحا، اشتهر بنقده الاجتماعي والأخلاقي بأسلوب هزلي ساخر، من مسرحياته (البخيل، الثري النبيل، المريض المزعوم) وهي المسرحية التي مات بعد عرضها فجأة. (ينظر: محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1993م، ج 2، ص: 842).

[***] **أحمد شوقي**: من أشهر شعراء مصر، والعالم العربي، ولد بالقاهرة سنة 1868م وتوفي سنة 1932م، لقب بأمير الشعراء له ديوان شعري (الشوقيات) والعديد من المسرحيات منها (مصرع كليوباترا) (ينظر: قسطنطين تيوتوردي: المنجد (منجد الأعلام)، ص: 122).

(36) إسماعيل سيد علي: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء، القاهرة، مصر، (د. ط) 2000م، ص: 21.

(37) ينظر: محمد حسن عبد الله: المسرح المحكي، ص: 43، وينظر: شاوول بول: عولمة ومسرح عربي: كتابات معاصرة، مجلة الإبداع (العلوم الإنسانية)،بيروت، لبنان، ع 42 ، مج 11، تشرين 1، كانون 1، 2000م، ص: 24 .

[*] **توفيق الحكيم**: أديب مصري ولد سنة 1898م، توفي سنة 1987م، من كبار كتاب العرب المعاصرين من مسرحياته (أهل الكهف)، ومن قصصه (يوميات نائب في الأرياف) (ينظر: قسطنطين تيوتوردي: المرجع السابق، ص: 53).

سبيل إلى تأصيل المسرح في أدبنا العربي الحديث إلا بالعودة إلى الموروث اليوناني القديم ومزجه بقيمنا الروحية الشرقية.

ولعل هذا ما شجع كل كتاب الدراما الكلاسيكية الحديثة إلى أن يسلكوا هذا المنهج ويطرقوا التاريخ القديم والأساطير الموغلة في القدم»[38]. وهو رأي يتيح لنا الاعتقاد بأن كتابات "توفيق الحكيم" في هذا المجال أي في مجال المسرح، قد كانت من أهم المساهمات التي وضعت أسس المسرح العربي الذي قوامه الفكر والفن.

« وما إن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها حتى بدأ المسرح العربي يتطلع أكثر إلى التأليف الغربي متأثرا بأعمال "شكسبير Shakespeare" و "موليير Molière" وغيرهما مع التغيير في مضامين النصوص مما يتلاءم مع ثقافتهم الإسلامية، ولم يمض على نهاية الحرب العالمية الثانية أربعون حتى العرب جزءا كبيرا من المسرحيات الأجنبية»[39].

« كما لقي الفن المسرحي دعم واهتمامات وزارات الثقافة للبلدان العربية، ففتحت مسارح عديدة وأقيمت مهرجانات عامة بهدف النهوض بهذا الإرث المسرحي الإنساني»[40].

وبعد هذا التقديم الموجز حول نشأة المسرح وتطوره، لابد من الحديث عن الأهمية التي يحققها المسرح.

ج/ أهمية المسرح:

يحقق المسرح أهمية بالغة وتتجلى هذه الأهمية في فوائده المختلفة والتي نستشير إليها فيما يلي:

---

(38) ينظر: محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، ص ص: 58-59.

(39) ينظر: فرحان بلبل: نشأة النقد المسرحي العربي وتطوره، الموقع:
http://www.google:hassan1973.jeeran.com./archive/2006/6/60248.htm

(40) ينظر: الموسوعة العالمية، مؤسسة أعمال النشر والتوزيع، السعودية، مج 24، 1996م، الموقع:
http://www.google:Branjnet.com/vb3/showthread.php.t:89195

1- الأهمية التربوية:

« منذ أن ظهر المسرح بوصفه فنا وهو يعمل على تكوين الفرد وتهذيب سلوكه وتهيئته تربويا بهدف دمجه في المجتمع، لهذا لا غرو اليوم أن يصبح المسرح أحد الوسائل التربوية الهامة كيف لا والدراسات التربوية تؤكد أن المسرح يسهم بنسبة عالية في تلقين المتلقي/المتفرج مبادئ التربية»[(41)]، لقد سعى المسرح إلى تحقيق مجموعة من الأهداف التربوية أهمها:

- تهذيب أذواق الناس وتنمية روح الاجتماع وأسر التعاون في المجتمع.
- تكثيف المحصول العلمي والتربوي للفرد.
- ترسيخ مبادئ الوطنية الصادقة والإيمان الصحيح.
- ترقية القيم الأخلاقية الإيجابية مثل الإخلاص والتعاون ونبذ السلوكات السلبية التي تنقص من قيمة الإنسان.
- « استحداث فضاء للتربية المسرحية داخل المؤسسات التعليمية لإعداد النشء من خلال مسرحه المناهج بهدف تعديل سلوك التلاميذ وعلاج بعض الاضطرابات السلوكية والانفعالية لديهم »[(42)].

وحتى يتحقق ما سبق ذكره من أهداف، يجب أن تتوفر جملة من الشروط منها دقة اختيار موضوع النص المسرحي، لأن المسرحيات الأخلاقية والاجتماعية مساهمة كبيرة في تربية النشء.

2- الأهمية النفسية:

يساهم المسرح في تحقيق العلاج النفسي وهذا ما أكده علماء وأطباء علم النفس، « إذ يعد العلاج الدرامي/ البسيكو دراما (**Psychodramie**)* من أنجح الوسائل الطبية لمعالجة بعض الأمراض المتعصبة بواسطة

---

(41) ينظر محمد إسماعيل الطائي: المسرح التربوي (الفن والتربية)، الموقع:
http://www.google:masroheon.com/468.htm

(42) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1980م، ص: 2.

التحليل الإجرائية لشخصية ما فالخشبة (**Scène / Salle**)** تساعد المريض على اكتشاف تلك الاضطرابات والأفكار السلبية الناشئة من الاحتكاك بين الواقع المفروض، والخيال المرغوب فيه، فيغدوا بذلك المسرح متنفسا للمريض يزاوج بين السلوك الحقيقي والسلوك المفترض – المصطنع.

والباحث في أغوار العلاج الدرامي يجد أن هذا الأخير متأصل في المسرح منذ العصر الإغريقي/ اليوناني ولعل الاحتفالات الدينية التي كانت تقام للإله دينوزوس تهدف في مجملها إلى تحقيق مجموعة من الأهداف أهمها العلاج النفسي الذي يفتحه المتفرج أو الممثل ناهيك عن الجانب الترفيهي أين يجد المريض فيه ترويحا له من كل الأزمات النفسية التي يعاني منها»[43] « وهذا ما لمسناه عند "أرسطو **Aristote**" لكن بمصطلح آخر هو التطهير (**Catharsis**)* فالنظرية الطبية الأرسطية تعمل على تفعيل دور المسرح بجعله علاجا لكل داء نفسي كإعادة التوازن للانفعالات المضطربة التي يعاني منها الفرد»[44].

« ولقد أثرت نظرية التطهير الأرسطية على بعض الظواهر اللصيقة بالإنسان، فظهر ما يسمى بالساحر المعالج/ الشامان الذي جمع بين مهمة رجل الدين والمعالج لتحقيق العلاج النفسي معتمدا أساسا على الغناء والحركة والتنكير وأدوات قريبة إلى حد كبير من الممارسة المسرحية»[45].

* **البسيكودراما**: (**Psychodrama**):كلمة مركبة من Psych: الروح، Drama: الفعل. وتعني الدراما النفسية وتطلق الكلمة على المعالجة النفسية من خلال استخدام التقنيات المسرحية، ويعد الطبيب الروماني مورينو (Morino) (1974/1892) أول من استخدمها في كتابه الموسوم (بسيكو دراما)، (ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص ص: 100-101).

** **الخشبة**: (**Scène/ salle**): هي الحيز الذي يتحرك فيه الممثل أثناء العرض المسرحي، ويتم فيه تصوير العالم الخيالي الذي يمثله الحدث (ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المرجع نفسه، ص: 182).

(43) ينظر: أرسطو: فن الشعر: تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1 ، 1999، ص: 120.

* **التطهير**: (**Catharis**): يراد تطهير النفوس من الانفعالات السلبية والقيم الأخلاقية الدنيئة (ينظر: دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، ص: 14).

(44) ينظر: أرسطو: المرجع نفسه، ص: 120.

(45) ينظر: كمال الدين حسن: المسرح التعليمي، ص: 181.

وتوالت في العصر الحديث ممارسة نظرية التطهير في معالجة الأمراض النفسية وأدمجت فنون مختلفة في العملية المسرحية، كالغناء والرقص والموسيقى واستطاعت بفضل تفاعلها في المسرح، أن تصحح بعض الأنظمة النفسية المختلة للمريض.

وعليه يمكننا القول أن للمسرح أهمية نفسية بالغة استطاع أن يحققها من خلال أهدافه العلاجية، لأن إنسان العصر يعيش نوعا من الحمى الانفعالية وهو بحاجة إلى إمكانيات درامية عالية تستطيع أن تعالج النماذج السلوكية السلبية، والبحث في أعماق الشخصية الدفينة.

3- الأهمية الاجتماعية:

إن ما أقره الدارسون حول المسرح كونه فضاء لصيق بالمجتمع حقيقة لا يستطيع أيا منا إنكارها، فقد أصبح المسرح يدرس في ضوء علم اجتماع الفن الدرامي، الذي ساهم في تأسيسه فلاسفة والمفكرين كثر منهم على سبيل المثال "**إبسن Ibsen**"*، "**غولدمان Goldman**"**، « لهذا التصق المسرح بالمجتمع محاولا في كل اتصال أن يعبر عن الضمير الجمعي في ديناميكية تفاعل بينه وبين المجتمع، كما يعد المسرح الميدان الخصب للكاتب المسرحي، فمن خلاله يمكن أن يشرح الظواهر الاجتماعية السلبية مبينا للملتقي القارئ المشاهد أسباها ومدى خطورتها على المجتمع. لأن المسرحية مرآة العصر»**(46)**.

---

* **إبسن**: (**Ibsen**): هو ابسن هنريك (Ibsen Henrik) شاعر ومسرحي نرويجي، ولد سنة 1828 م، وتوفي سنة 1906م، له مسرحيات أحيا فيها ملحمة الأبطال النرويج، وشدد على تأثير الظروف الاجتماعية في الحد من تقدم الفرد، من أعماله (بيت الدمية) 1879م، والراجعون (1881م) (ينظر: قسطنطين تيوتوردي: المنجد (منجد الأعلام)، ص ص: 67-68) (وينظر كذلك: جون غاستر وإدوارد كون: قاموس المسرح، ص ص: 07-09)، (وينظر أيضا: **Le petit Larousse illustré, p: 1445**).

** **غولدمان**: (**Goldman**): هو لوسيان غولدمان (L. Goldman) مفكر فرنسي ولد سنة 1913م وتوفي سنة 1970م دارت أبحاثه حول ما أسماه بعلم الاجتماع الأدبي، ومن أهم مؤلفاته (الإله المخفي، الماركسية والعلوم الإنسانية) (ينظر: لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي: تر: مصطفى المنشاوي، دار الحداثة، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ص ص: 40-41).

(46) ينظر: فوزي فهمي: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ص: 154.

ولأن المسرح من أقدم وسائل التعبير والتخاطب التي ارتبطت بقضايا المجتمع ونظرا للأهمية التي حظي بها، فقد ظهر علم يدرس دور المسرح في المجتمع يسمى علم اجتماع المسرح/ **سوسيولوجيا المسرح** (**Sociologie du théâtral**)*** « الذي يحاول دراسة العلاقات المتداخلة التي تربط الممارسة المسرحية بتطور المجتمعات الإنسانية في ديناميكية متبادلة قوام هذه العلاقة هو الممثل الذي يحاول في كل عرض مسرحي التأثير في الجماعة الإنسانية التي تنتمي إليها وبعملية نقدية نجد الممثل في معالجته لتلك الظواهر الاجتماعية السلبية يشرك المتلقي/ الجمهور في العملية المسرحية ليستخلص معه العبر ويشاركه في إيجاد الحلول الكفيلة لمشاكله اليومية التي يعاني منها، ونظرا لهذا الدور الفعال والوظيفة الرئيسية للمسرح في المجتمع بات لزاما على المسرح اليوم وأكثر من أي وقت مضى أن يساير هذا التطور الاجتماعي بمفهومه الواسع بهدف رسم معالم تواصلية جديدة تجعله يمارس دورا رياديا في بناء الصرح الاجتماعي وتجعله يترك بصمات لكل الأمراض الاجتماعية»(47).

ولعـــل أهمية المسرح الاجتماعية تكمن أيضا في قدرته على تحقيق نهضة شاملة في المجتمع لم تستطع ربما بعض وسائل الاتصال تحقيقها، مثل وسائل الإعلام المرئية والمسموعة ومرد ذلك إلى طبيعـــة المسرح في حد ذاته الذي يسعى في كل لقاء مع المتلقي قارئا أو مشاهدا أن يعبر عن بعض الأنمـــاط السلوكية السائدة في المجتمع ويعمل على تغييرها إلى ما هو أفضل مثل: « دعم التربية الاجتماعية بكل مظاهرها المختلفة وتنوير

*** **علم اجتماع المسرح/ سوسيولوجيا المسرح** (**Sociologie du théatral**): علم يدرس المسرح من الناحية الاجتماعية ويبحث عن أنواع العلاقات التي تربط الممارسة المسرحية بالمجتمعات التي تشكل الأرضية التي ظهرت فيها. (ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص ص: 256- 258).

(47) أحمد صقر: في النقد المسرحي (تاريخ النقد ونظرياته)، ص: 120.

عقول المشاهدين كما يحث المتلقي على الثورة الاجتماعية بمفهومها الواسع بوصفها أداة تغير اجتماعي»[48].

ويساهم المسرح أيضا اجتماعيا في رفض القيم الأخلاقية الدنيئة داخل المجتمع»[49].

ومن خلال هذا الاستعراض المختصر حول أهمية المسرح الاجتماعية يتضح لنا أن المسرح يعد من أنجح الفنون التي تهدف إلى التربية الاجتماعية بل إن دوره لا يمكن أن يستهان به في المجتمع لأنه يسعى إلى معالجة كل القضايا وخاصة الاجتماعية منها.

4- الأهمية السياسية :

يلعب المسرح دورا هاما في التغيير السياسي أيضا، بل إن ارتباطه بالممارسة السياسية كان في كل بلدان العالم ومنذ القدم حيث سعى إلى طرح قضايا سياسية بطرق مختلفة (مباشرة/ غير مباشرة)، « وقد اكتسب المسرح أهمية أكبر في العصر الحديث فظهر ما يسمى بالمسرح السياسي (**Théâtre Politique**)* الذي حاول أن يطرح قضايا المجتمع السياسية ومن بين الأمثلة التي نقدمها للمتلقي دور المسرح في توعية الضمير الجمعي كمسرح الشعب (**Théâtre populaire**)** في فرنسا وفي نفس هذا السياق نجد المسرح البروليتاري في الاتحاد السوفياتي الذي يدافع على الطبقة الكادحة من المجتمع وكذلك ما يسمى

(48) ينظر: المرجع نفسه، ص: 121 .

(49) ينظر: لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص: 27.

* **المسرح السياسي**: (**Théâtre politique**): تسمية واسعة تعبر عن توجه إيديولوجي وسياسي للمسرح (ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص ص: 258-260) و ينظر: أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1989، ص: 132.

** **مسرح الشعب**: (**Théâtre populaire**): هو شكل مسرحي يهتم بقضايا الشعوب (ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن ، المرجع نفسه، ص ص: 278- 281).

المضطهد(**Théâtre L'opprimé**)[***] في أمريكا اللاتينية الذي عالج مواضيع الاضطهاد بشتى أنواعه والذي طالما عانت منه مجتمعات أمريكا اللاتينية، فكل هذه الأنواع تدل على قدرة المسرح على إحداث كهربة سياسية خطيرة على حد تعبير " **بيتر بروك Peter Brock**"[****] من شأنها أن تسهم في العبير الجوهري على الإيديولوجيات المسيطرة»[(50)].

وهو ما نلاحظه في المسرح العالمي، أما البادي في الساحة العربية فقد ظهر مصطلح آخر نعتقد أنه عن المسرح السياسي، وهذا النوع من المسرح أطلق عليه بعض الدارسين اسم "**التسييس**"[*] في المسرح وهو لون مختلف يعالج القضايا السياسية في قالب جمالي بل ويبحث عن الشكل التعبيري الذي يلاءم موضوع المسرحية. ويتوجه هذا النوع من المسرح في العالم العربي إلى تحقيق نوعا من العدالة السياسية، إذ يسعى إلى تفعيل دور فئات الشعب، لأنها التعبير السياسي، كما أنه ينبذ الطبقية بجميع أشكالها ويحقق الديمقراطية السياسية في كل بلدان العالم عن طريق نبذ الأنظمة المستمدة كالحكم الديكتاتوري والملكي.

وعليه فالمسرح يمارس العديد من الوظائف كانت في الماضي غير واردة وأصبحت في الحاضر من الضرورات التي ينبغي ممارستها على خشبة المسرح.

[***] **المسرح المضطهد**: (**Théâtre de l'opprime**): هو شكل مسرحي يعتمد على مشهد قصير يعرض حادثة أو واقعة ما تشكل نقطة الانطلاق للعرض الذي يتطور حسب ردود أفعال الحاضرين مما تجعل من مكان العرض منبرا للنقاش والحوار (ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المرجع نفسه، ص ص: 450-452).

[****] **بروك بيتر**: (**Peter Brook**): مخرج مسرحي وسينمائي انجليزي ولد سنة 1952م جدد مسرح شكسبير (Shakespeare)، وعرّف الجمهور الانجليزي بالأدباء الفرنسيين المعاصرين استقر في فرنسا، واهتم بالمسرح الجماعي من أعماله (الملك، لير، تيمون الأثيني) (ينظر: قسطنطين تيوتودري: المنجد (منجد الأعلام)، ص: 21). و (ينظر كذالك: le petit larousse illustré, p: 1235).

(50) ينظر: أثير السادة: مدخل إلى تجربة مسرح المقهورين (السياسة والمسرح)، الموقع:

http://www.google:masroheon.com/41/htm

[*] **التسييس في المسرح**: يدعو هذا الشكل من المسرح إلى فكرة تأسيس مسرح عربي يعالج القضايا السياسية في البلدان العربية (ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 261) و(ينظر كذلك: إسماعيل علي السيد: أثر التراث العربي في المسرح العربي في المسرح، ص: 30).

لقد اتسعت آفاق المسرح وسعى إلى تحقيق أهدافه السياسية من خلال توطيد الصلة بينه وبين المجتمع، بل وجعله نافذة على عالم تختلف فيه الآراء والتوجيهات.

وبعد هذا التقديم الذي تناول المسرح لغة واصطلاحا ومن ثمة نشأته منذ العصر اليوناني مرورا بأهم المراحل إلى غاية العصر الحديث وبالتعرض لأهميته التي حقق من خلالها العديد من المقومات الأساسية التي ظهرت بشكل واضح في الجوانب المختلفة من خلال العامل التربوي والنفسي والاجتماعي والسياسي، نحاول لاحقا أن نتعرض إلى القسم الثاني منه الممثل في العملية المسرحية بتناول عناصر هذه الأخيرة مفصلة في الفصل الثاني.

- المســــرح بين النـــص والعـــرض:

يرى العديد من النقاد أن النص المسرحي كان وما يزال واحدا من العناصر المتعددة التي تخلق تلك الاحتفالية الجماعية(العرض) لكنه أخطرها شأنا وأكثرها إرباكا للقائمين بهذه الاحتفالية وللذين يتلقونها لأنه (كلام) أولا والكلام عند البشر هو الذي شكل تاريخهم وبنى حياتهم، فهو سلاح الدعوات الكبرى ووقود الحرب، وسجل الهزائم، والانتصارات، ووعاء الحضارات فهو لكي يفعل ذلك كله، يجمع قلوب الناس ويعيد خلقهم ويدفعهم في دروب كانوا غافلين عنها وإن أثر ضربة السيف يزول وإن الحروب قد تنسى ليحل صلح المصالح محل العداوات وإن العواطف والأحقاد قد تزول ويحل محلها نقيضها، لكن أثر الكلمة يبقى ولهذا كان الحذر من الكلمة والحذر في استعمالها من أول المطالب عند من يريد أن يجني ثمراتها ويتجنب مآسيها لذا اعتبر النص (Texte) من أهم عناصر العرض المسرحي (Exposition théâtrale) وكذلك هو (أي النص) ليس أدبا محضا وعليه أن يتقيد بأصول التأليف الأدبي وأن يتحاشى التوغل فيها حتى لا تنقلب هذه الأصول على صاحبها وأول صفات الأدب أنه يكتب ليبقى.

ولأن النص المسرحي (Texte théâtrale) عمل أدبي كما أشرنا، يمثل الصياغة الأدبية للعرض المسرحي. فقد كتب أساسا ليؤدي على المسرح وعليه لابد له أن يتمتع بصفة الإبداع الأدبي القابل لتقديمه على خشبة المسرح الفنية بما يحتوي من دراما ثرية وهي ذلك الفعل العظيم الذي يسيطر على الجمهور من بداية العرض حتى نهايته، بل قد يمتد التأثير إلى ما بعد النهاية، لأن الفعل العاطفي والفكري هما الحاسمان، إذ يعرض في طياته لتضاد القوى المتكافئة والأهداف والعقبات التي يحفل بها عالم الشخصيات التي يتناولها ويجب أن يتوفر فيه عدة مواصفات منها فكرة يريد كاتبها إبرازها في لغة حوارية بسيطة سهلة، تراعي الزمان والمكان فيها قدر من البلاغة وسمو الفكرة وعمق المضمون، يتضمن حدثا دراميا يحاكي الطبيعة في نمو أحداثه وتتابعها،

يعرض للأضداد من خير وشر جهل وعلم، في لغة تضفي على العمل قدرة إبداعية، كلمات وطليقة تحمل فكرا ونبضا، فيها موسيقى وصوتيات اللغة. كما تتوافر لها القدرة الإبداعية والرمزية.

إن النص المسرحي يفرض على الممثلين أسلوب التمثيل وعلى المخرج (**Réalisateur**)* أسلوب وتفاصيل العرض فهو يقود جميع عناصر العرض المسرحي بقسوة ولا رحمة وبحزم لا يمكن الفكاك منه، لأن هذا الأخير أي النص المسرحي يفرض مناخه وأسلوبه في مثل هذه العملية الغريبة المعقدة، فإذا أراد المخرج وفريق العمل المسرحي أن يتمرد على سيطرة النص عليه، لم يكن أمامه سوى القضاء عليه بتحويله إلى كلام حواري لا يمت إلى النص الأصلي إلا بأوهى الصلات فاللغة اللفظية تتضاءل فاعليتها إذا ما قورنت بالطاقة التي تقدمها المفردات البصرية (غير اللفظية) بطابعها التشكيلي ضمن منظومة العرض المسرحي، إلا أن العلاقة بين الخطابين (خطاب النص وخطاب العرض) لم تزل قائمة ولا يمكن فصلها، لأهمية النص، بوصفه مرتكزا نظريا للمقاربة الإخراجية التطبيقية، فالنص الدرامي (Texte Dramatique) يغادر جنسه حينما يرتقي خشبة المسرح، فيصبح موضوعات متخيلة لخطاب العرض المسرحي. وتقع على كاهل المخرج فرضية صياغة المفردات الداخلة في نسيج البناء الفني لمنظومة خطاب العرض، باتجاه بعث الحياة في جسد النص من خلال ردة أو إحالته إلى علامات بصرية تثري العرض، وعندئذ يكتسب هذا الأخير جدواه وتأثيره في الذات المتلقية لأن هدف العرض المسرحي وموضوعه الأساسي هو تحقيق القيمة الجمالية التي تعد العلامة الدالة على نضج المقاربة التطبيقية.

وكما سبق أن أشرنا في بداية هذا البحث ومن بين الأسباب التي جعلت فن المسرح يتجسد من خلال العرض هو ظهور وتميز شخصية المخرج في العملية المسرحية، الذي يبرز دوره بشكل واضح وفعال، إذ هو من يملك القدرة على تحويل الاهتمام عن النص المكتوب بوساطة الرؤى الإخراجية التي تتجاوز فيها طريقة تجسيد

* **المخرج**: **Réalisateur** : مصطلح تم اشتقاقه من كلمة إخراج ويطلق على الشخص المسؤول عن صياغة العرض وعن التدريبات (ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 418).

النص من مجرد ترجمة أو زخرفة أو نقل حرفي إلى بنية عرض قائمة بذاتها ومتحررة بعناصرها في فضاء فعلي يتجسد فيه المعنى وفق صيغة دالة، حيث أن المنطق السردي المسرحي، يتوزع على عدد من الشخصيات في خطاب حواري، وحوارية مركبة من خلال السمع والنظر وهي منفتحة باستمرار وهذا يجعل فن المسرح يحكمه التعددية وليس الواحدية، خلافا للنص الروائي، حيث أن النص المسرحي المكتوب معد أساسا لإنجاز العرض المشهدي وبناء على هذا فهو يخضع للتشغيل من خلال الحذف والتعديل والإضافة أي عمليات الهدم والبناء المستمرة من أجل تجاوز حالة الانغلاق الذي تفرضه الصيغة الأولى (نص المؤلف).

ولما كان النص المكتوب، يعتمد نظاما واحدا خلال اللغة فإن ذات المؤلف تنتهي تداوليتها على هذا المستوى لتحقيق تداوليه بصرية في العرض، فعملية تحويل الإشارات اللفظية المسرحية المكتوبة والتي تمثل أفعالا إلى إشارات التمثيل التي تمثل الأجسام الفاعلية ستغير من معانيها بحكم المنجزات الخاصة بالممثل الذي يصنع تعابير الوجه والإيماءات والحركات التي يفترض أن يمثل الشخوص الدراسية والفعل (Action) في المسرح يحمل معانٍ عدة، فهو في أبسط أشكاله ومعانيه مجموع الأفعال والحركات التي يقوم بها الممثلون والتي تبدأ بشرب كأس ماء أو خلع ثوب وقد تنتهي باقتراف جريمة قتل وهو الحوار أيضا كما قال النقاد: «إن تكلمت، فأنت تفعل، وإن تذكرت ما معنى فأنت تفعل وإن بلغت عن رأي أو أمر، أو موقف فأنت تفعل»[51]، أي أن هذا الفعل هو محصلة تطور أحداث حكاية المسرحية التي تبنى بالحبكة لتكوين المسرحية مكتوبة وقابلة لتحويلها إلى عرض مسرحي، وهو بهذا المعنى يشكل العنصر الديناميكي للدراما وبهذا المعنى أيضا يشكل ويتكون الفعل مما يحدث داخل الخشبة وخارجها وهذه المعاني جميعها بتداخلاتها وتعددها تشكل في النهاية ما يسمى العرض

(51) محمد راتب الحلاق: النص والممانعة، مقاربات نقدية في الأدب والإبداع (دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب)، القاهرة، دط، 2000، ص: 18.

المسرحي وهو الذي نقصده بكلمة الفعل في هذا البحث، فهو جماع المعاني المتفرقة وتتويجها « فالعلاقة بين النص والعرض، هي علاقة استكشاف العقل باستكشاف الفعل»(52).

ولعل هذه المقولة تبين أن الاستكشاف بالعقل كما سماه **"قسطنطين ستانسلا فسكي Konstantine Stans Laviski"*** تحليلي والاستكشاف بالفعل تطبيقي. أي أنه ممارسة على أرض الواقع، إذ أن (كاتب النص) يرى الحياة بالأفكار ويعبر عنها بأداته الوحيدة، التي هي اللغة والنص مسرحه الخيال والخيال كما هو معروف فضاء مطلق، كما أنه خطاب يقدم لقراء كثيرين يقرؤونه دفعة واحدة أو على دفعات متقاربة، أو متباعدة، حسب ما يسمح به الوقت لهم، أما (العرض: المخرج) فيقدم بلغة منطوقة، بل لغات منطوقة وغير منطوقة وفي مكان محدد مؤطر، مساحته مساحة الخشبة التي على الرغم من محدوديتها فإنها رحبة بفصل لغاتها المعقدة التي تحول سائر العلاقات في النص إلى نظام **سيميائي Sémiotique**** عبر فضاء طافح بالدلالات لجعل المقروء مسموعا ومرئيا، من خلال الصوت والصورة، كما أن العرض يقدم في زمان محدد وعلى دفعة واحدة، وفي حال مواجهة غير سكونية حيث يجد العرض (المخرج) نفسه في حالة تخاطب لا حالة خطاب كما في النص.

وإذا نظرنا إلى النص والعرض من وجهة نظر فنية لرأينا أنه لا بد أن يكون النص شيئا والعرض شيئا آخر، وإذا لم يصل (النص Texte والعرض Exposition) فكريا إلى درجة التماهي والتطابق، فعليهما أن لا يصلا إلى درجة التناقض والوقوع في الازدواجية لأن أي مخرج حينما يتبنى نصا ما فإن قناعته بذلك النص من

---

(52) فرحان بلبل: النص المسرحي (الكلمة والفعل)، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2003، ص: 16.

* **قسطنطين ستانسلا فسكي**: **Konstantine Stans Laviski**: أعظم فنان مسرحي روسي ولد عام 1863م وتوفي عام 1938م ، مخرج وممثل ومدير خدم المسرح الروسي وارتفع به إلى الذروة ارتبط اسمه بالواقعية السيكولوجية وبمنهجه الشهير في فن التمثيل وإعداد الممثل تأثر بكتابات (أنطوان تشيكوف) ينظر : إدوارد جوردن كريج : في الفن المسرحي : تر: دريني خشبة ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، د.ط، ص: 116.

** **سيميائي Sémiotique**: مأخوذة من اليونانية Séma التي تعني العلامة، في اللغة العربية تستعمل الكلمة بلفظها الأجنبي سيميولوجيا وسيميوطيقا، أو ترجم بعلم الدلالة أو الدلالات أو علم العلامات. ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 253.

حيث صلاحيته للعرض شكلا ومضمونا تكون متشكلة عنده ولو في حدودها الدنيا وقد يحذف المخرج من النص وقد يضيف أحيانا إليه كلمات أو مشاهد حسب المقتضيات التي يتطلبها العرض إلا أن المخرج صاحب العرض، لا يمكن أن ينفي النص نفيا إلغائيا، بحيث يغدو التعديل تبديلا، يطال المظهر والجوهر، لأن ذلك نفي لموجود أسبق منه في الوجود ألا وهو (النص) ولا نفي لموجود كما يقولون، صحيح أن المؤلف والمخرج منفذان لعمل واحد، كما يرى "برتولد بريخت Pertold Brichit" إلا أن ذلك لا يعني بالضرورة أن يتقيد المخرج بإبداع المؤلف إلى حد الإتباع لأن حرفية الإتباع تستبعد مضمونيه الإبداع وتسقط النص في أحادية رؤية فنية ولقد حدد تاريخ المسرح العلاقة بين المؤلف والمخرج، أو بين النص والعرض والمتفرج على الشكل التالي، أن يكون النص والعرض خطابا ووسيلة توصيل أفكار المؤلف والمخرج للمتفرج، أي أن النص ومكونات فضاء العرض هما وسيط بين المؤلف والمخرج وبين المتفرج ولكن إذا اعتمدنا مفاهيم ومفردات التأويل لاكتشفنا علائق ودلالات أخرى لها علاقة بأنساق بصرية تمنح النص والعرض إمكانية التأويل البصري فتكون المعادلة أكثر تكثيفا حيث تتحول من علاقة المؤلف بالنص باعتباره (النص كوسيط) إلى علاقة جديدة بين النص الذي يكون بالضرورة بصريا ككيان إبداعي مستقل وبين المتفرج « الذي يجب أن يمتلك القدرة على أن يكون متفاعلا حتى يفهم بصريات النص والعرض»[(53)].

وعليه ربما من خلال هذا القول نتوصل إلى تحديد ثلاثة عناصر وهي نص بصري وعرض بصري وجمهور متفاعل، أي مبدأ التفاعلية في المشاهدة بدلا من النص الأدبي والعرض التقليدي والمتفرج الهامشي ولهذا فإننا يمكن أن ندعو النص المسرحي غير البصري بالنص الأدبي المغلق، النص الميت، لأنه ذلك النص الذي يبحث بالوسائل الأدبية عن كل الأجوبة، حد الثرثرة ولا يتعامل مع فضاء العرض البصري وإنما يكتب بلغة الأدب، فالمخرج وتداعياته البصرية (المؤلف وخالق الفضاء البصري للعرض) يأخذ دوره محل المؤلف (مبدع

(53) فرحان بلبل: النص المسرحي (الكلمة والفعل)، ص: 19.

النص البصري الذي أوحى بالعرض البصري المستقبلي) ولهذا قد يكشف النص والعرض البصري تلك الصور وأسرار الحوارات واللغة المستترة والصورة المشعة والمثيرة ببراءها والأصلية لتبهرنا وكأنها تنبثق من السديم النائي في البرزخ الكوني.

وقد لا تكون لفظة انطلاق المخرج من النص فعليا، بل في قراءة النص، إذ ليس من المخرج أن ينطلق من النص هو، بل دائما من النص كما يقرأه ويدركه وأرى أن هذا المفهوم للقراءة يشبه إلى حد ما مفهوم القراءة في النقد الحديث، فهو فعالية تملأ الفجوات أو النقاط اللامحدودة العائمة والحرة في النص المسرحي وتضيف قدرا من التحديد (لا التقييد) إلى الموضوعات التي يتضمنها في خطوط عامة ولهذا فإن الخطوة الأولى لأي تحول تستوقف على قراءة النص، تلك الفعالية التي يعطي من خلالها معنى لعناصر الإفرادية وللتراكيب التعبيرية المتتابعة « السلسلة المتجاورة من الألفاظ التي يكونها التعاقب الخطي أو الأفقي للغة»[54] بمعنى آخر إن نقطة الانطلاق تكمن في المعاني التي تطورت في أثناء عملية القراءة ومهمة المخرج والممثلين هي البحث عن علامات مسرحية، قادرة على التعبير عن تلك المعاني ونقلها.

أما المعايشة التي هي الصفة الأولى (للعرض) فتعني أنه فن يطلب منه أن يتحدث عن مشاكل عصرنا وعن همومنا الفكرية والسياسية والاجتماعية والإنسانية بجلاء واضح، لا حقيقة فيه إلا حقيقة الفن ولذلك كانت (الآنية) ثاني خصائص المسرح والكاتب المسرحي لا يستطيع أبدا أن يهرب من مواجهة مشاكل عصره الآنية سواء كانت حكاية المسرحية معاصرة استمدها من وقائع الحاضر أم من أحداث الماضي وحالة التماهي والاندماج لا تكتمل على الإطلاق، إذا لا يشاهد المتفرج المتلقي ذاته وعصره ومشاكله وهواجسه على خشبة المسرح أمامه، وبمقدار ما يستطيع الكاتب ومعه فريق العرض المسرحي أن يقترب من هذه الآنية ويغوص فيها،

(54) فاضل سوداني: النص البصري وتداعيات الذاكرة المطلقة لجسد الممثل في مسرح ما بعد الحداثة (بحث مقدم في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي) الدورة 16، القاهرة، 2004م، ص: 68 و ينظر: عواد علي: المسرح و إستراتيجية التلقي، قراءة في نظريات التلقي المسرحي، إصدارات دار الثقافة و الإعلام الشارقة، ط1 ،2008، ص: 39.

يضمن لنفسه النجاح الكامل، لأن المنصة ترفض الجاهز من النصوص ولعل ما يفجر طاقات مفرداها إلاّ البحث عن كوامنها ومجاهيلها، إلا من يحاول باستمرار إدراك إمكاناها الهائلة ويطوعها للبوح بأسرارها بسحرها وهذا ما يجعلنا نشير أيضا إلى عدم اعتراف المنصة بنصوص "وليام شكسبير William Shakespeare " لأها تتضمن الفلسفة أو الأدب أو حتى التحليل العميق ورغم ذلك فقد اضطر هذا الأخير ذاته ويضطر المسرحيون بحكم شروط المنصة أن يشطبوا الكثير من ثرثرة الكتابة الكلامية وقد مزق هذا الأخير وتمزق اليوم صفحات كبيرة من الأدب الجميل، خضوعا لأحكام المنصة وشروطها.

ولعل المتتبع لتطور العرض المسرحي وتركيز الاهتمام عليه كحركة (**ديناميكية**)[*] متعددة الجوانب سيقف حتما عند بيان أن تجربة الإخراج (**Mise en scène**)[**] المسرحي في العرض لا تقوم إلا بتضافر النص الدرامي (Texte Dramatique) مع أداء الممثل (**Jeu de l’acteur**)[***] وتشكيل الفراغ والموسيقى والإضاءة، بشكل إرادي واع و بمعنى آخر نقول أن هذه التجربة التي نحن بصدد الحديث عنها، لا تقوم في – تصورنا – إلا بامتزاج عناصر الأدب بفنون العرض الحي وذلك بهدف إنتاج مجموعة من الدلالات والرموز والصور السمعية والبصرية التي لا يستطيع فك رموزها وشفراها، إلا ذلك المتلقي القادر على إحالتها لمجمل الأفكار والعقائد التي يتبناها وربما هذا الأمر لم يكن ليتحقق لولا وجود شخصية غير مرئية تتوارى في الظل وربما لا تعرفه إلا نسبة ضئيلة، هذه الشخصية هي القادرة على تحويل تلك العناصر الممتزجة من التحول تلقائيا

---

[*] **ديناميكية**: من الصفات الأساسية للفعل الدرامي، كونه ديناميكيا، فهو في صيرورته يصوغ التسلسل المنطقي والزمني لمختلف المواقف التي تنتقل من وضع مستقل إلى خرق لهذا الوضع عبر تطور الحكاية من البداية إلى النهاية (ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 374.

[**] **الإخراج**: (**Mise en scène**): تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة، أسلوب أداء الحركة، وصياغتها بشكل مشهدي ينظر: المرجع نفسه، ص: 14).

[***] **أداء الممثل**: (**Jeu de l'acteur**): ونعني به عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة، الإلقاء والتعبيد بالوجه والجسد (ينظر: المرجع نفسه، ص: 14).

من حالة السكون إلى حالة من الحياة والحركة بل هي القادرة على تشكيل نص الكاتب المسرحي والتصرف فيه، كما يستغل الرسام الألوان والظلال وبالتالي تنظيم ذلك الامتزاج وصياغة التكوين العام للعرض بلغة جديدة تبرز ملكاته الخلاقة في العرض المسرحي وقد أطلـــق على هذه الشخصية تعبير المخرج ومن الملاحظ أن البعض لا يدري إن كان هناك مخرجا (Réalisateur) وإذا كان يدري، فهو لا يكاد يحدد وظيفته في العملية المسرحية، ومن ثمة لا يبالي بالاهتمام به كشخص، استطاع أن يعيد تكوين الكلمات وتنسيق آليات العرض المسرحي .

وربما مرد السبب في ذلك كله، يعود إلى انشغال هؤلاء بصاحب النص المؤلف (Ecrivain) والتركيز على النص المسرحي أكثر من العروض، على اعتبار أن الفن المسرحي قد عاش زمنا طويلا يرقد في أحضان الأدب الدرامي (**Lettre dramatique**)[*] وفي تفسيرات الممثلين المشاركين في تقديم العروض.

وإن كان من الأنسب لهذا الفن أن يعيش عالم جديد هو عالم الإخراج هذا المصطلح، كما أكد كثير من الباحثين لم يكن مميزا كظاهرة أو كحرفة، بل لم يكن قائما كعلم له أسس وقواعد إلا في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا.

وإذا كان البعض يقلل من أهمية المخرج ووظيفته في تنسيق آليات العرض وتنظيمها، فإن أكبر المهام التي يناط بها هذا الأخير، هي تفسير المبدع للعمل الفني كما سنرى لاحقا، على اعتبار أنه القيادة الفكرية والفنية، فهو يعتمد في خطابه الموجه في العرض المسرحي على تعبيره الذاتي الصادر من شخصيته بوصفه مخرجا له رؤية إبداعية تعبر عن رؤيته للعالم وللإنسان.

[*] **الأدب الدرامي**: (**Lettre dramatique**): أصل الكلمة دراما من الفعل اليوناني Dram الذي يعني فعلَ: والنص الدرامي هو طابع وصنف من التصنيفات في الأعمال الأدبية مثل الرواية ويختلف الدرامي عن المأساوي في كونه يحمل سمات الخوف والشفقة. (ينظر: ماري إلياس، وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 194).

ومما تجدر الإشارة إليه أن صورة المخرج التي نعرفه بها الآن في القرن العشرين وجملة التطورات التي شهدتها شخصيته وظهوره كشخصية هامة، ومؤثرة لم يكن وليد الصدفة، فانتقاله من مرحلة ترجمة وتجسيد النص المسرحي، إلى مرحلة تالية من التفسير والإبداع، لم يكن ليتأتى إلا عن طريق جملة من التراكمات الحضارية والتاريخية، لأن الباحث عن وظيفة هذا الأخير ومهامه سيجد أن ظهوره كان مع بدايات المسرح، سواء كان تحت رداء المؤلف رئيس الجوقة (**choeur**)* أو كبير الممثلين.

وفي ظل هذا السياق، اعتبر الكثيرون المسرح فنا سحريا وفي الوقت نفسه فنا فلسفيا عميقا يساعد على إدراك الحياة وتألق المسرح في عرض من العروض يكمن بالذات في وحدة أفراده وفي جوهر ما يقدمه هؤلاء الأفراد من جهود مختلفة، تعبر عن التأملات العميقة للحياة. وهدف الإنسان وتتحقق العلاقة بين المسرح وبين الملتقي حينها، عندما يبرز هذا الكيان الخفي، الذي يعني بالعرض بجميع آلياته ويظهر دوره أكثر بداية حينما يشرع في تفسير ما يكتبه الآخرون من نصوص مختلفة، إنها الشخصية التي لا ترتبط بالعمل الأدبي، لكنها قادرة على تجسيده وتمثيله على خشبة المسرح، فهو ذلك الكيان الخفي عند المتفرج الممسك بيده خيوط ماكنة المسرح المعقدة كلها، والموجه للإرادة الإبداعية الخلاقة للفرقة المسرحية ولا يكون حينها جزءا من الصورة المسرحية وخدمة العرض المسرحي بإخلاص وتفان. إلا إذا كان قادرا فعلا على رؤية الصورة من خارج إطار العرض.

وفي ظل هذا المنحى لا يمكننا أن نتحدث عن صياغة إخراجه في العملية المسرحية إلا إذا أشرنا إلى تعاظم دور شخصية المخرج، لأن المسرح أو بالأحرى العرض المسرحي، لا يحركه بداية إلا هذه الشخصية فهو الذي ينشأ الجدل في البداية وجوهر فنه المبدع يمكن في قدرته على ابتكار واستحداث علامات جديدة لم تكن

* **Choeur**: كلمة (Choeur) مشتقة عن Khoros التي تعني الرقص لأن مواكب الكهنة في أعياد (ديونيزيوس) كان يطوف هل المذبح في حركة رقص وهو نشيد الديترامب (Dythrambe) والجوقة في اللغة العربية مأخوذة من جوق القوم أي جمعهم، هي الجماعة من الناس (ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المرجع السابق، ص: 163).

معروفة لولا دوره ومن هذا المنطلق نستطيع أن نوضح أن الانطلاقة الأولى للعملية المسرحية تبدأ مع أول قطب في المسرح ألا وهو المخرج الذي يبدأ بتوحيد جهود الجميع (الفرقة الفنية) ويترجم صياغة العمل الذي يقوم به إلى صورة متكاملة ترتبط فيها.

عناصر العرض المسرحي التي سنشير إليها لاحقا حينما يمنع خطته وهذه العناصر ممثلة في الأداء الخاص بالممثل و **السينوغرافيا** (**Scénographie**)* والتأثير الموسيقي (Influence Musicale) ليصل بعبقريته إلى تحقيق ما يسمى بالعملية الإخراجية التي تعد القطب الثاني في العملية المسرحية، فكثير من العروض تحقق أحيانا نجاحها بفضل مخرجيها وهو ما أشار إليه العديد من رواد المسرح إذ أكدوا أن لبعض أعمال الإخراج نجاحا قائما بذاته لما فيه من جمال ومهارة لا يعزى إلا للمخرج، ولعلنا نتفق مع هذا الرأي إلى حد ما، لأن هذا الرأي يكشف عن قدرة بعض المخرجين على ابتكار علامات خاصة واكبت العروض المسرحية، لم تكن لتعرف لولا دور هؤلاء.

ومن هذا المنطلق ستكون البداية بالإشارة إلى مفهوم مصطلح المخرج ثم تبيان أهم السمات الواجب توفرها في المخرج لنصل إلى مجمل الوظائف وأهم المهام التي يقوم بها أثناء العملية الإخراجية.

المخـــــرج:

إذا كان المؤلف سيد النص المسرحي، فإن المخرج هو قائد العرض المسرحي وهو المشرف على جميع التعليمات المختلفة بالعملية الإخراجية.

* **السينوغرافيا**: (**Scénographie**): كلمة تستخدم اليوم في كل اللغات بلفظها المستمد من الكلمة اليونانية (skenogr aphia) المنحوتة من skéne: الخشبة وgraphikos تمثيل الشيء بخطوط وعلامات وهي بالمعنى الحديث فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية (ينظر ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المرجع السابق، ص: 266).

لغـــــــة:

اتفقت جميع المعاجم العربية على أن مفهوم لفظ المخرج:

« خرج: من باب دخل، و (مخرجا) أيضا.

و المخرج: موضع الخروج، يقال، خرج مخرجا حسنا، و هذا مخرجه

و المخرج: بالضم، يكون مصدر أخرج، و مفعولا به، و اسم مكان و اسم زمان» (57)

أما في القاموس المحيط، فقد ورد لفظ المخرج بهذا المعنى:

« خرج اللوح، تخريجا، كتب بعضا و ترك بعضا و العمل جعله ضروبا وألوان و المخارجة أن يخرج هذا من أصابعه، ما شاء و الآخر مثل ذلك»(58)

اصطلاحــــا:

في المعنى الاصطلاحي، ورد مصطلح المخرج في المعجم المسرحي، « بأنه لفظ اشتق من كلمة (إخراج) و ظهر بعد تحول الإخراج إلى فن مستقل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، (1873م).

تطلق تسمية المخرج على الشخص المسؤول عن التدريبات و عن صياغة العرض و يعتبر اليوم صاحب نص العرض تمام مثل الكاتب نفسه للنص.

في انجلترا، كان المسؤول عن الإخراج يسمى المنتج (Producer) حتى عام 1956م حيث استبدلت التسمية رسميا بتسمية المخرج (Director) بتأثير من السينما الأمريكية».(59)

(57) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة النوري، دمشق، د.ت، د.ط، ص ص:171-172.

(58) مجد الدين محمد بن يعقوب للفيروز أبادي التبرازي: القاموس المحيط، ج1، دار الفكر، بيروت، د.ط، 1983، ص: 185 .

(59) ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 419.

و عليه من خلال هذه المفاهيم البسيطة لمصطلح المخرج، تبين أن المخرج هو الذي يساهم في تمكين الممثل من إجادة التفاصيل و كما يقال، إذا كان الممثل سيد المنصة، فإن المخرج سيد العمل الفني كله وحتى تتبين وظيفته أكثر.

سنحاول من خلال ما سيتقدم أنه تبين أهم السمات التي ينبغي أن تتوافر في المخرج و بالتالي تحدد وظيفته ومهامه التي سيقوم بها خلال العملية الإخراجية.

وظيفـــــة المخـــــرج المسرحـــــــي:

لعل أهم هدف يحققه الإخراج الفني، يقوم أساسا على تقديم المسرحية إلى الجمهور، فالإخراج و التمثيل و التصميم الأساسي و الديكور والإضاءة و الماكياج والموسيقى في العرض المسرحي، تمثل هدف المسرحية ومعناها و إذا كان عرض مجموعة من الطاقات الإبداعية من قبل مجموعة من الممثلين الذين يكونون فرقة تتسم بالانسجام، فإن هذا الأمر لا يعدو أن يكون مجرد أهداف بسيطة ثانوية، بالمقارنة مع الهدف الأساسي، ألا و هو السعي إلى تقديم عرض يتميز بالقدرة على تحقيق المتعة و الفكر في آن واحد.

وفن إخـــراج المسرحية مثله مثل أي فـــن آخر، لا يتم إلا إذا تشكلت عند الفـــرد رغبة وحاجـــة في أن يكون مبدعـــا، فالمخرج المسرحي بإبداعاته في الإخراج يستطيع أن يتواصـــل مع جمهـــور المتفرجين، بل يكون عرضة لانطباعـــات شتى فيغير في أحيان كثيرة و لأنه مثـــل أي فنان آخر، يتأثر بما حولـــه ويستجيب في مواقف تثيره و يعمل ساعيا إلى التأثير في الآخرين، فينتج عن متفرجيه ردود أفعـــال تماثـــل ردود الفعـــل لديه.

قد تنصب مهمة المخرج أساسا على أهمية نجاحه في القيام بدوره و أداء مهمته، حتى و إن لم يكسب محبة من يحيطون به، فالمهم لا يكون حول الطريقة أو الوسيلة التي تم بها هذا العرض و إنما يكون في قدرته على تحقيق ما يصبو إليه و لعل هذا الهدف لا يتحقق بسهولة، لأنه ليست هناك صيغة تفسيرية ما تمكن المخرج من إتباعها لتحقيق نجاح عرضه، فطاقته و قدرته على التخيل والإدراك هي التي تفصح عن المسرحية و إخراجها، أو يحدث العكس.

لقد شهدت السنوات الأخيرة تميزا كبيرا لدور المخرج وهذا عائد لما حققه من نجاحات، حتى أصبح أحيانا يلقب بمؤلف العرض المسرحي، بل إن بعض العروض أصبحت تعرف بأسماء مخرجيها الكبار و هذا طبعا على حساب دور المؤلف كعلاقة عكسية، بل إننا نسمع بترديد كلمة (موت المؤلف المسرحي) وهذا تأكيدا

على أهمية ما يقوم به المخرج تقديم رؤى ونظرة الكاتب للجمهور وفي هذا المقام أشار وأكد "عبد الكريم برشيد" إلى أول شروط الإخراج التي تقوم على ضرورة أن يمتد الحوار بين المخرج والنص فهناك حوار جدلي يقوم على التقابل والتضاد، وتفاعل السلب والإيجاب ولعل ذلك يتأتى بقراءة المخرج للنص مرات عديدة، ثم صياغته فهو يقرأ رموزا على الورق، ثم يعيد كتابتها في الفضاء أو داخله، بتوظيف كافة المفردات: الممثل، الحركة، اللون، الضوء ... الخ، إذ يرى البعض أن الإخراج الجيد يبدأ من النص الجيد، الذي يضعه المؤلف بين يدي مخرجه عاملا هذا الأخير على إعادة كتابته باستنطاق كل ما هو صامت في المسرحية وتجسيد وتحريكا لكل ما هو ثابت.

ربما يحيلنا ذلك إلى القول بأنه من المحتمل أن يكون الإخراج الجيد من داخل النص لا من خارجه، حيث يخلق لغة جديدة ومفردات متطورة ومسموعة من داخل المفردات اللفظية وفي هذه المرحلة بالذات يحاول المخرج بداية أن يتصدى للمسرحية، أي أنه يعمل على تحديد العناصر الكامنة فيها والتي يجعلها درامية تستحق العرض على خشبة المسرح فيحلل كل عنصر من عناصر الموضوع والحوار والشخصية ويقوم بسبر أغوار القيم الفردية الدرامية فيها حتى يستغلها في العرض. فيكشف بذلك عن هدف الكاتب الرئيسي من كتابة المسرحية، ويقود متفرجيه إلى الدليل الذي وظفه الكاتب حتى يتمكنوا من معرفة ما تدور حوله المسرحية وإذا ما فشل المخرج في اكتشاف هذه القيمة (الدرامية)، فإن الأمر سينقلب وسيشوه المخرج قصد المؤلف ويشوه المعنى المقصود بذات المسرحية.

يرى بعض الدارسين أن المخرج أصبح بحق قائد العمل المسرحي، بل هو الشخص المسؤول عن قوة العرض الفنية بشكل عام في المسرح الحديث وهذا لتعاظم دوره، لأنه صاحب الكلمة العليا في اختيار المفردات الفنية لتحقيق رؤيته الإبداعية، كما أنه يمتلك سلطة كبيرة في المسرح حتى قيل (إن العرض ملك المخرج).

وحتى يتأتى لنا فهم ذلك أكثر ينبغي لنا تحديد أهم النقاط التي تبرز دوره ووظيفته في العرض المسرحي.

1- اختيار النص وتقرير التغيير المناسب الذي سيجدد شكل العرض.

2- تكوين الرؤية الإخراجية.

3- التخطيط لإخراج المسرحية بمشاركة العمل مع المؤلف والفنيين ومصممي الديكور والإضاءة والأزياء.

4- قيادة الممثلين وتوزيع الأدوار.

5- تصميم الحركة المسرحية.

6- القيادة والإشراف على التدريبات والبروفات.

أولا: اختيـــار وتفسيـــر النــص:

إن عملية تفسير النص المكتوب يعد من المهام الأولى للمخرج، فاختياره للنص المناسب ومن ثمة تفسيره، مرحلة أساسية من مراحل الإنتاج المسرحي، بل هو من أهم وظائف المخرج في عصرنا الحديث، فالنص أساس العرض وأيا كانت طبيعته، بمعنى سواء كانت اللغة فيه لغة حوار، أو نصا كلاسيكيا فهو النواة التي تجمع بين العاملين في العرض المسرحي بل هو حامل فكر المؤلف الذي يقدمه للمخرج للمتفرجين، وإن كانت هذه المهمة تتطلب وعي المخرج واطلاعه على ذوق المتفرجين، لأن المسرح كما هو معروف فن تعبيري جماهيري. واستيعاب المخرج لقدرة تفاعل الجمهور مع ما يطرحه النص من قضايا مختلفة هو الذي يكفل نجاح العرض المرهون طبعا بإقبال الجمهور عليه.

يتفق الكثيرون ممن وقفوا على وظيفة المخرج المسرحي، على أن النص الجيد كما هو معروف هو الذي يمتلك مفاتيح تكشف عن تفسيره، سواء أكانت هذه المفاتيح ظاهرة أو يتم الكشف عنها من مضمون النص. والمخرج الجيد هو الذي يجب أن يكون ملما بجميع عناصر النص، فيستطيع اختيار ممثليه وتدريبهم

وإرشادهم، انطلاقا من دراسته لبنية المسرحية وتفحص آليات المؤلف التي وظفها لسرد قصته وبناء عنصر التشويق فيها فالمسرحية القديمة غير المسرحية الحديثة، لأن المسرح الجديد يعمد فيه المخرج إلى اكتشاف طريقة المؤلف و ابتكار جو النص من خلال دراسته رد فعل المشاهدين وعليه يلجأ المخرج إلى تحليل تصرفات الشخصيات والجو المسيطر في كل جزء من النص، ليقرر بعدها علاقة أجزاء النص ببعضها البعض أو علاقة هذه الأجزاء بالنص ككل.

وعليه فالمخرج يحرص على فهم عمل كل شخصية وفهم اللازم المطلوب القيام به و إن كانت الخلافات قائمة مؤخرا حول العلاقة بين المؤلف والمخرج، إذ أصبح للمخرج الحرية في الانطلاق بعيدا عن تصورات المؤلف، وأصبح هذا الأخير هو مؤلف العرض المسرحي، كما قيل، فالمخرج مطالب بالعمل مباشرة مع المؤلف خاصة في مجال إخراج مسرحيات حديثة، كما أنه من غير اللائق التدخل في تفسير النص من قبل المخرج للإخلال بفكر المؤلف وأحداثه وشخصياته و إن كان هذا الخلاف ما زال قائما بين المخرج و المؤلف فقد علق بعضهم كما قال حمدي غيث حول هذا الأمر قائلا: « و الخلاف دائما مستحكم بين المؤلفين والمخرجين والممثلين حول الدور الذي يجب أن يؤديه كل واحد منهم في الخلق الفني على المسرح، فالمؤلف يعتبر روايته هي المحور الذي يجب أن تدور حوله جميع عناصر هذا الخلق وأن أغراضه ومراميه هي التي يجب تملي سلطانها على الآخرين، حيث لا تحيد أحد منهم عن أدق جزئية من جزئياتها، بينما يحاول المخرج خاصة أن يعزو إلى نفسه دورا هاما في هذا الشأن، دورا لا يقل خطورة في الإبداع و الخلق عن دور المؤلف نفسه، كذلك شأن الممثل من كليهما».[60]

وتحاول الظاهرة المسرحية في استمرارها تفرض مثل هذا الخلاف، فأدوات المخرج تختلف في حالات كثيرة عن فكر المؤلف و هو و إن اتفق مع صاحب النص وأعجب به و اختار أن يخرجه، لا يفرض عليه هذا

(60) حمدي غيث: التكامل المسرحي، مجلة علم النفس الصادرة بالقاهرة، يونيو 1950، مج: 6، العدد:1، ص: 10.

الأمر أن يكون مترجما له، لأن مهمة التفسير مهمة صعبة و واجبة في آن واحد حتى يستطيع المخرج أن يقدم عملا يحقق المتعة و الفائدة و رغبة المخرج في الإبداع، هي التي تدفعه إلى تجاوز ألفاظ وكلمات المؤلف التي وظفها لخلق شخصياته الدرامية و التعبير عن مشاعرها و إذا كانت الكلمات سبيلا سهلا للتعبير عن الأفكار، فإن لغة الإشارة و الإيماءة أصبحت في العرض أكثر قدرة على التعبير عما عجز الكلام ربما عن كشفه، بل إن لغة الكلمات لا تعوض في العقل الباطن و لا تعتبر في أحيان عما يدور فيه، فهي تكتفي بالتعبير عن العقل الواعي فقط.

«و إذا كانت هذه الإشارة إلى أدوات المخرج تجعله يبالغ في تقديم الإرشادات و التعليمات المتعلقة بالنص المسرحي، فإنها أحيانا لا تحقق نجاحا متكاملا لأنه لا ينبغي للمخرج أن يكون ملتزما تمام الالتزام بما يحمله نص المؤلف من تعليمات صارمة قد تحد من حريته الإبداعية»[61] فالنص يحفز على الكشف عن الرؤى الإبداعية التي يستنبطها المخرج المبدع، بل إن تفسيره المتوصل هو الذي يحقق نجاح العمل وفي هذا الأمر أي حول كيفية اختيار النص يقول "شكـــري عبد الوهاب" « التصدي لاختيار النص يتطلب دقة وعناية، بل ودراية و خبرة و دراسة و لا شك أن الحصيلة الثقافية للمخرج و قراءته في تراث المسرح و أدبه و اتصاله بكل ما هو جديد ومواكبته للأعمال الطليعية أو التجارب العالمية يساعده في وضع معايير واضحة تصبح قاعدة أساسية عند الاختبار»[62].

إن الحقيقية التي تفرض نفسها في هذا السياق و في العمل المسرحي بشكل عام، تؤكد على أن اختيار النصوص يتم وفقا لظروف الفريق الفني أو وفقا لعوامل أخرى، تتعلق بمستوى الجمهور ومدى تذوقه للأعمال

(61) المرجع نفسه، ص: 10.

(62) شكري عبد الوهاب: الإخراج المسرحي، القاهرة، ملتقى الفكر، 2002، ص: 233.

المسرحية، فالمخرج كما يرى بعض النقاد، عليه أن ينوع في اختياراته للنصوص بين سياسي وكوميدي وكلاسيكي، لأن توافر الخبرة و تعدد الاختيارات يمكن من تفادي الوقوع في دائرة النمط و التكرار.

ثانيا: الرؤيـــة الإخراجيـــة:

ربما لا يستطيع أحد في العمل المسرحي أن يحدد الرؤية الإخراجية إلا ذلك المخرج المبدع بعد استيعابه التام للنص المسرحي يجمع تفاصيله وكما هو معروف، لكل فنان رؤياه الإخراجية هذه الرؤية هي التي تحدد شكل العرض النهائي و ليس معنى هذا أن العرض قد اكتملت صورته كما هو معروف و إنما المقصود بذلك هو قدرة المخرج على توظيف إيقاع العرض و تمكنه من تحديد تصميمات الديكور و الملابس والألوان وغيرها يضاف إليها تحديد كيفية تأدية الدور من قبل الممثلين ولعل أول أمر ينبغي على المخرج القيام به لتحديد منهجه وأسلوبه الإخراجي وعيه التام بالتفسير الإبداعي للنص و لعل هذا الأمر لا يتم إلا إذا استطاع المخرج استفزاز و إثارة أفكار جميع معاونيه في العرض لأن نجاح هذه الرؤية مرتبط أساسا باكتمال عناصرها عن طريق التأثير بين جميع العاملين، فالمخرج في هذه المرحلة ربما لا يتسنى له تحديد هذه الرؤية إلا إذا تقيد بإمكانات الفرقة و هو إذا طبق ذلك سيصل حتما إلى الهدف المنشود و هو شد الانتباه للفكرة الرئيسية في العرض المسرحي.

ومهما تكن صياغة العرض من قبل المخرج ومهما يكن أسلوبه في الإخراج، سواء تعلق الأمر باكتشاف علامات الإخراج من داخل النص أو من خارجه، فإن أي مخرج يمتلك خاصية ما وميزة معينة وتتضح من خلال العرض، بل إن العديد من مخرجي العصر الحديث قد أضاءت أعمالهم بخيالهم الواسع وإبداعهم الفذ، كما يرى العديد من النقاد و يمكن في هذا المجال تحديد مراحل الرؤية الإخراجية من خلال (التفسير الإبداعي للنص) و (اختيار المنهج والأسلوب).

أ- التفسيـــر الإبداعـــي للنص:

إن أي مخرج مقبل على إخراج مسرحية ما، سيقوم بداية بتحديد التفسير الإبداعي للنص المقبل على إخراجه، فلكل نص مسرحي فلسفة خاصة كما للمخرج رؤية خاصة للنص تختلف ورؤية المؤلف، إن كان المخرج طبعا يعارض مؤلف النص.

« إن هذه العملية أي عملية التفسير الإبداعي للنص تفرض على المخرج ضرورة ملحة تتمثل في اطلاع هذا الأخير على كل ما له صلة بالمؤلف (أعماله، ظروف كتابة النص) وكل ما من شأنه أن يمكن من تحديد رؤية المخرج الإخراجية»[63].

وعلى كـــل لم يضـــع النقـــاد معايير خاصة يقوم عليها التفسيـــر الإبداعـــي للنـــص فكل مخرج له حرية التعامل مع نصه لأن تقييد المخـــرج سيحد حتما من حريته، بل سيضفي نوعا من الاضطـــراب، على أن يكون من حق النقـــاد إبداء الـــرأي فيما إذا كان المخـــرج ناجـــحا في تحقيق إبداعـــه وتواصلـــه مع الجمهور أم لا.

وفي ذات الموضوع يقول "**أحمد زكي**"* « الفنان المسرحي لا يجد من يؤيده في استخدام المسرحية لتكون مجرد عربة يمتطيها لعرض مواهبه الخاصة كما هي الطريقة التي يتوسل بها كثير من المخرجين لكي يضفي عليها موقفا اجتماعيا أو أخلاقيا أو سياسيا يلائم مزاج العهود»[64].

(63) أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر (الكتاب الثاني) الصورة الإبداعية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص: 50.

* **أحمد زكي**: واحد من جيل كوكبة المخرجين الذين صنعوا سنوات التألق والازدهار في مسرح الستينيات، حصل على ليسانس الفلسفة من كلية الآداب وعلى دبلوم المعهد العالي للفنون المسرحية بمصر، كما حصل على بعثة دراسية في بريطانيا عمل كأستاذ للإخراج والتمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحية، ورئيسا للهيئة العالمية للمسرح international théâtre institute في مصر. ينظر: محمود أبو دومة: (تحولات المشهد المسرحي) الممثل والمخرج، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 2005، ص: 169 .

(64) أحمد زكي: المخرج والتصور المسرحي: الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص: 27.

قد تكن المسؤولية الكبيرة التي يتحملها المخرج على عاتقه تجاه النص المسرحي، تجعله يدرك جيدا مدى ما يحققه من نجاح في عملية التفسير الإبداعي وهو وإن قام بذلك بطريقة جيدة، سيصل حتما بالنص إلى القمة، فينبغي إذ على المخرج ألا يتجاوز حدود تفسيره و لأن كل نص وضع وكتب ليفسر فإن العملية تبدأ أولا من طرف المخرج، ثم العناصر الأخرى و يمكن توضيح أيضا أن انفتاح النص على تفاسير جديدة سيمنح النص المسرحي القوة والجمال وإذا ما اعترض المؤلف على تفسير ما لإحدى مسرحياته فإنه حتما سيقلل وسيحد من حرية غيره في الكشف عن مناطق الجمال في نصه المسرحي.

و يجدر بنا أن نشير أيضا في هذا المقام إلى قدرة المخرج على التفسير الإبداعي المتعلق بجميع الأحداث الدرامية، لأن عدم المقدرة على فعل ذلك سيعيق العملية، مما يستدعي تغيير بعد الأحداث، إذا ينبغي أن يكون المخرج على وعي و على علم بجميع الأحداث الرئيسية منها و الثانوية و التي تتيح له فرصة التعرف على فكر المؤلف، واختياره لشخصياته .

وقد عبر "**سعد أردش**"* على هذه الفكرة المتعلقة بتحقيق الرؤية الإخراجية قائلا: « إن قضية التفسير تشكل أشق التزامات المخرج المعاصر و هو مطالب من خلال هذا الالتزام بأن يطرح على جمهوره كلمة واضحة (مضمونا واضحا) للعرض المسرحي الذي أخرجه، مضمونا مركزا ومكثفا يصل إلى المتفرج من خلال العمل الجماعي لجميع المشاركين في العرض و لذلك فإن المخرج مطالب بأن يهضم بوجه خاص نظريات

* **سعد أردش**: من مواليد القاهرة 1924م وهو بلا شك احد إعلام الإخراج المسرحي في وطننا العربي حصل على بكالوريوس الفنون المسرحية عام 1952م كما حصل على دبلوم الإخراج من ايطاليا عام 1961م، أسس فرقة المسرح الحر عام 1952م وأنشأ مسرح الجيب عام 1962، قام بإخراج أول عروضه والتي تعتبر أول مسرحية عبثية بمصر، (لعبة النهاية) لصمويل بكيت، قدم العديد من العروض أهمها عسكر وحراميه، الطبيب والشرير، ينظر: عمر فؤاد دوارة: دور المخرج في مسارح المحترفين والهواة، ص: 203 .

المسرح و تقنياته بحيث يكون قادرا على استنباط تفسيرا معاصر و مناسب للنص الذي يتناوله تفسيرا يتواءم مع القضايا الإنسانية التي يطرحها مجتمعة»[65].

ب- اختيار المنهج والأسلــوب:

يسعى المخرج جاهدا على العمل بطريقة ما لفهم النص المسرحي، فتكون مهمته حينها تحقيق التواصل بين الفكر بالنص و بين جمهور المتفرجين ولعل صعوبة العملية تكمن في تفسير أسلوب النص العام و مهما يكن، فالنص المسرحي هو في الأخير محصلة شكلين من أشكال الأسلوب وهما: (أسلوب كاتب المسرحية) الذي يمثل بطبيعة الحال الطريقة التي يلجأ إليها الكاتب لتحقيق أفكاره، (وأسلوب عصره). والمقصود به عصر الكتابة بمعنى آخر المرحلة أو الفترة التي تضمنت العمل وكل ما يتعلق بها من عادات و تقاليد وحتى و إن بادر المخرج بانتزاع النص فإن دراسة أسلوب العصر واجبة و لابد منها.

إن تحقيق نجاح المخرج من خلال العرض مرتبط بمدى تميز هذا الأخير بأسلوب مميز و لعل هذا الأمر يعود إلى نقاط ثلاثة ركز عليها منظرو المسرح وهي: (الاختيار والمواءمة)، (الانتقاء والترتيب) فإذا ما استطاع المخرج أن يحقق المراحل الثلاث فإنه ومن دون شك لن يقع في الارتباك وعلى الرغم من هذه المراحل. فالمخرجون في كثير من الأحيان و بحكم التجربة العلمية، لم يحافظوا على هذه الأساليب نظرا للضعف الأكاديمي، أو ربما لغرض تحقيق هدف أسمى أمام الجمهور.

إلا أن الملاحظ في إخراج المسرحيات يرى أن أسلوب المسرحية الذي كتبت به لا يتغير لأن تغيير الأسلوب يجب أن يخضع لأسباب معينة وعليه، إن أهم مهمة يكلف بها المخرج نفسه في مسؤولية تحديد أسلوب أمثل للإخراج و عن هذا الأمر يشير "أحمد زكي"دائما بقوله « إن مهمة المخرج تطابق مهمة الباحث أو المكتشف، فهو الذي يكتشف أسلوب المسرحية الذي كتبت به ثم عليه بعد ذلك أن يحدد موقفه إذا ما كان

(65) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: عالم المعرفة، جويلية، 1979، العدد: 19، ص ص: 18- 19.

سيلتزم بهذا الأسلوب أو يحيد عنه بعض الشيء أو أن يغيره كله و لكن بالرغم من ذلك لابد أن يكون ملما بالأساليب الأساسية لكي يفهم طبيعة المادة التي يبين يديه»[66].

إن هذا الرأي يفصح عن قدرة المخرج في استغلال ما يتنبه له عند قراءة النص المسرحي، لأن هذه اللحظة تكشف و لو بشكل بسيط عن طبيعة الأسلوب و إن كان أسلوب العرض في حقيقته لا يتم اكتشافه إلى بعد افتتاح العرض.

ثالثــا: التقنيــــــــات الفنيــــــة:

ربما لا يستطيع أي فنان مهما كانت خبرته، نقل فكرته أو تفسيره الإبداعي، دون تحديد التقنيات الفنية التي ينبغي أن يلتزم بها لتحقيق رؤيته الإبداعية. و يخلط الكثيرون بين الأساليب الإخراجية و التقنيات الفنية، لأن هذه الأخيرة هي الوسائل الطبيعية التي كما سبق وأن أشرنا يستطيع المخرج المسرحي بها تحقيق تفسيره ولعل ارتباط هذه التقنيات بعصرها ارتباطا وثيقا، فهي تنتمي إليه ولا يمنع هذا من إمكانية استخدام بعض التقنيات القديمة أحيانا، لما تتطلبه بعض الرؤى الإخراجية، فالشموع مثلا لازالت تستخدم في بعض المشاهد، دون أي مصادر أخرى للإضاءة بحسب المشهد لتحقيق أبعاد و دلالات درامية مطلوبة.

ويتحقق نجاح العرض، عندما يحسن المخرج اختيار التقنيات و توظيفها بحسب الموقف و إن كانت التقنية الغربية الآن هي المصدر بل هي الحرفية المطبقة في أغلب عروض المسرح العربي الذي حقق كثيرا من المتعة الفنية.

إن تحقيق الرؤية الإخراجية من قبل المخرج، مرهون بحسن اختياره للممثلين القادرين على تأدية الدور المناسب كما أن اختياره المهم لمصممي الديكور و الملابس و الإكسسوار، كفيل بتحقيق الرغبة الفنية و الرؤية الإخراجية و قد كتب "حمدي غيث": حول أهمية اختيار ما يناسب من التقنيات الفنية قائلا: « هناك إذن

(66) أحمد زكي: المخرج والتصور المسرحي، ص: 29.

وسائل أخرى للتعبير عن الشخصية غير الكلام و وسائل لا تقل عنه صدقا و وضوحا وعمقا و متى وجد المخرج الذكي، الواسع المعرفة، البعيد النظر الذي يحسن استخدامها و توجيهها لصالح العمل الفني إذا لأمكن اعتباره كفء المؤلف و نظيره في التعبير و من هذه الوسائل: الإضاءة و الديكور و الملابس و الإكسسوارات فسيكولوجية الألوان و الخطوط و الأشكال و الأحجام... و مدى أثرها في التخيل و الإيحاء شيء لا سبيل لإنكاره ... إن عناصر كثيرة تحمل على القول بأن المؤلف قد تقلصت مكانة الكلاسيكية و لم يعد وحدة عنصر المسرح الأساسي»[(67)].

إذا لقد حلت هذه العناصر محل الكلمات التي لم تكن إلا مجرد وسيلة من وسائل التعبير شأنها شأن وسيلة أخرى في العرض المسرحي و التي تتعاون فيما بينها لتكشف عما هو معبر عن البشرية.

ويضاف إلى كل ما سبق ضرورة وعي و علم المخرج بالمكان الذي سيضم هذا العرض بمعنى أن المخرج المسرحي، يجب أن يكون على دراية بمعيار المكان المسرحي، لأن العمارة المسرحية هي تشكل لعناصر بصرية وتشكيلية تشد انتباه المتفرجين إذ أن التفاصيل المعمارية المتعلقة بخشبة المسرح مهمة جدا، لتقديم جيد لرؤية الإخراجية، تكشف عن إبداع جماعي لكل أفراد العرض المسرحي وفي نفس الإطار، يبحث المخرج تفسير المسرحية مع مصممي الديكور والأزياء و الإضاءة و يقدم هؤلاء اقتراحاتهم عن تصميماتهم، فيطلب المخرج إجراء بعض التعديلات، أو يتقبل ذلك دون أي رد فعل، والمهم في هذا هو الوصول إلى اتفاق الرؤية الواحدة، لهؤلاء العاملين مع تصورات المخرج إذ يعمل على تحديد أولى الخطوط كما يقال، على أن ما ينبغي الإشارة إليه هنا، هو ضرورة ألا يتقيد مصمم الديكور تقيدا صارما بتحديد مواصفات مرحلة من المراحل مثل (ما يتعلق بإكسسوارات المرحلة التاريخية مثلا: كالمجوهرات والحلي والسيوف وغيرها...) لأن المبالغة في هذا الأمر قد يعوق حركة الممثل وقدرته على توظيف الإيماءة على خشبة المسرح.

(67) حمدي غيث: التكامل المسرحي، ص: 12.

ويتيح الديكور للمخرج رصيدا آخر، إيجابيا لأنه سيعبر بحسن توظيفه عن ثمرة إبداعه، على أن تكون رؤية الديكور تتفق وخطة المخرج الكاملة، لأن بعض العروض التي تفتقد إلى الديكور التجريدي، قد تسيء إلى العرض، فبعض المقبلين على المسارح يستاءون من كآبة الجدران العارية، بل يشعرون بافتقادهم للديكور الذي قد يضيف للأحداث جمالا فنيا. وهذا ما يضطر للممثلين إلى توظيفهم للوهم فيتخيلون الباب والنافذة وربما تصعب العملية بهذه الوهمية و تزيد من التعب.

رابعا: اختيار الممثلين وتوزيع الأدوار:

من بين الأعمال التي يناط بها المخرج أيضا، هو اختيار الممثلين لجميع أدوار المسرحية و إن كان المؤلف أحيانا يكتب لكل ممثل دوره، طبقا لطبيعة وإمكانية الفنية، فالدكتور "نبيل راغب" يبين لنا أهمية اختيار وتوزيع الأدوار، بل هي من أهم وظائف المخرج « أول عمل ينهض به المخرج هو توزيع الأدوار على الممثلين فهو خطوة لابد أن تبدأ على الطريق الصحيح، لأنه إذا أحسن توزيع الأدوار فإنه يكون بذلك قد خطا خطوة كبيرة جدا نحو إتمام رسالته، فتوزيع الأدوار عملية شاقة و حساسة لأنها تتطلب قوى خاصة من الإدراك تربط ما بين قدرات و شخصية الممثل المرشح لأداء الدور بين الدور المطلوب منه أداءه»[(68)].

إن توافر الفهم التلقائي لجوهر الشخصية يعد من أهم السمات التي ينبغي للممثل أن يتصف بها. فكثير من المخرجين و الدارسين لفن الإخراج يؤيدون هذا الرأي، فالممثل المبدع هو الذي يتمكن من استيعاب الدور للوهلة الأولى، ويرون أيضا، إن عمق الإحساس و القدرة على الأداء أهم بكثير من الخبرة و الدراسة، إذا على المخرج أن يحس اختيار الممثل المناسب للدور المناسب و يتابع في هذا السياق. "نبيل راغب" قائلا: «في أثناء عملية التوزيع يلعب المخرج دورا أكثر من مجرد اختيار الممثل الصالح، لكل دور في المسرحية إذ يجب

(68) نبيل راغب: التوجيهات الأساسية في الإخراج المسرحي، مجلة المسرح، القاهرة، جويلية، 1995، العدد: 80، ص: 15.

عليه أن ينظر إلى علاقة الأدوار المختلفة بعضها ببعض، بحيث يؤدي كل فرد دوره في العرض المسرحي على نفس المستوى من الإتقان في تناغم أعضاء الاوركسترا الذين يعزفون سيمفونية واحدة»[69].

إذا ينبغي أن يكون توزيع الأدوار يتفق والشخصية، بل إن مطابقة الشخصية للدور تتطلب أن يكون المخرج على دراية بأن الاختيار الأنسب سيحقق نجاحا في العرض، فدور كدور "روميو" مثلا يحتاج إلى ملامح جميلة لشاب وسيم. ودور الملك "لير" يحتاج إلى شخص مسن وهكذا. لأن الماكياج المصطنع وإرهاق الممثل على تجسيد الدور بما لا يتوافق مع بعده المادي، سيؤدي حتما إلى فشل الشخصية في تأدية دورها كما ينبغي وفي نفس الإطار يسعى المخرج إلى إجراء لقاءات أولية، تتيح له التعرف أكثر على أعضاء الفرقة من الممثلين، وإذا كانت هذه العملية قد تبدوا سهلة، فهي في تطبيقها على عكس ذلك، فهي أصعب بكثير، خاصة إذا كان المخرج على غير علم بهؤلاء و قد يلجأ البعض في أحيان كثيرة من المخرجين إلى استشارة مخرجين آخرين ممن تعاونوا مع بعض أفراد الفريق و هذه الاستشارة ستكشف بكل تأكيد عن قدرات بعض الممثلين المبدعين، وتتضح العملية أكثر عند البروفات و إن كان لكل مخرج أسلوبه الخاص لإجراءات ذلك و لعل توظيف أساليب مختلفة من قبل المخرج يكون الهدف منها إزالة الخوف والرهبة التي تعتري بعض الممثلين، فيطلب من البعض القيام، بإعادة ما قدم أولا، أو ارتجال بعض المواقف، وحول الارتجال كتب " أحمد زكي" « الارتجالات الصغيرة يمكن أن تختبر خيال الممثل وتكشف عن مداه العاطفي والطبيعي».[70]

و لعل اختيار الشخصية أو الممثل المناسب للدور مرتبط أيضا بحرفية التمثيل، لأن كل حرفه كما هو معروف تعتمد على كتلة من الأحاسيس و المشاعر و الإيهامات و غيرها و بالتالي من الضروري أن تتوافق القدرات النفسية و القدرات التمثيلية: يقول "كونرادكارتر" « على المخرج أن يتوصل إلى حل وسط لمشكلة

---

(69) المرجع نفسه، ص: 18.

(70) أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1982، ص: 274.

المظهر الخارجي للممثل و أن يوازن بين المخيلة التصورية و بين المهارة الحرفية، فإن هاتين الصفتين لا تتيسران دائما لشخص واحد و قد أثبتت التجربة أن من الأفضل في الغالب أن يتم تلقين أصول الحرفة لممثل خام يتمتع بمخيلة تصورية و حماسة طبيعية من تدريب ممثل ماهر تبدو له الشخصية المسندة إليه غريبة تماما، ذهنيا وروحيا»[71].

و هو ما يتفق مع ما أكدناه قبل هذا الرأي، فعلى المخرج أن يلتزم بتلك القواعد فيخلق توازنا بين الصفات المادية الصالحة للقيام بدور تمثيلي و ما يقابلها حول الحالة النفسية للممثل .

إن المهمة التي يحملها المخرج على عاتقه جعلت الكثير من النقاد، يشبهون المخرج في اختياره للممثلين بقائد الأوركسترا الذي يمتلك من الخبرة ما يجعله عالما بكفاءة كل عازف شأنه في ذلك شأن معرفته للقطعة الموسيقية التي هو بصدد عزفها.

خامســـا: تصميـــم الحركـــة المسرحيـــة :

يرى نقاد المسرح أن تصميم الحركة المسرحية لم ينشأ من فراغ، لأن المتخصصين في هذا المجال، يدركون مدى صعوبة تصميمها و هي وإن كانت تبدو طبيعية فإن تصميمها يخضع لحرفية خاصة يقول "نبيل راغب": « إن حبك الحركة على المنصة في أي عرض مسرحي يتطلب إن يكون لكل حركة معنى سواء لتلقي الضوء على شخصية أو عاطفة أو فكر بصفتها جزءا عضويا في سياق حركة المرئيات المسرحية ووسيلة لتجسيد نقطة بعينها في الحوار وإذا كان في إمكانية المخرج السينمائي أو التلفزيوني أن يبرز التعبير على ملامح الممثل بتقريب آلة التصوير من وجهه أو يده أو ساقه فإن المخرج المسرحي لا يستطيع أن يقوم بهذه المهمة إلا

(71) كونراد كارتر: الإخراج المسرحي، دار النهضة العربية، الألف كتاب، القاهرة، دط، 1962، ص: 393.

من خلال التحكم في حركات الممثل و سكناته التي يمكن أن يراها الجمهور بوضوح خاصة هؤلاء الذين يجلسون في المقاعد الخلفية».(72)

إذا يحرص المخرج على تصميم الحركة بحسب المستويات المرتفعة والمنخفضة حتى يتمكن من إيجاد وتحقيق تفسير العلاقات الاجتماعية بين الشخصيات الدرامية وكذا لتفسير العلاقات العاطفية بينما أيضا ويتابع المخرج مهامه بأن يحسن استخدام مساحة المسرح، فيرتب الممثلين على خشبة المسرح، بأن يوضع الممثل أو الشخصية المهمة في مستوى عال، بينما يتوضع باقي الشخصيات في مساحة أخرى وهو ما يجعل المشاهد ينجذب إلى الشخصية الرئيسية المنفردة في مكان ما و يكون هذا العمل متنوع بتقنية أخرى، إذ يهتم المخرج بشكل الخشبة ليمنح كل جزء من أجزاء الديكور فيها دلالة معينة، فيوظف الخشبة الدائرية، أو المسرح المتحرك، أو التقليدي .

وقد أبدع "**دوق ساكس مينجن Dog Sax Mieningen**"* في هذا المجال وكان رائدا في مجال الإخراج المسرحي، لأنه أكد دائما على أهمية الصور المسرحية وقيمتها الدرامية المختلفة، فحركة الممثلين من وجهة نظره، كانت تعتمد على أسس علمية ولا ينبغي أن تكون مجرد شكل جمالي بقدر ما سيكون لها دور فعال في تفسير النص.

ولأن الحركة المسرحية من أهم عناصر المخرج الفنية، فعلى هذا الخير يتوجه نحو تحقيق توافق بين الحركة العامة وإيقاعها مع الإيقاع الخاص المتعلق بالممثلين، لأن المخرج يجب أن يسيطر على جميع الحركات،

---

(72) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص ص: 18- 19.

* **دوق ساكس مينجن**: **Dog Sax Mieningen:** ظهر في ألمانيا جورج الثاني أو دوق ساكس مينجن (1826م/ 1913م) يشكل بداية التكامل في شخصية المخرج كقيادة فنية لتجربة العرض المسرحي، قدم عرض فرقة (برلين) حيث استطاع وضع نظام دقيق يتولى بموجبه شخص واحد مسؤولية إدماج المناظر والملابس والإضاءة في وحدة فنية واحدة. ينظر: عمر فؤاد دوارة: دور المخرج في مسارح الهواة والمحترفين، الهيئة المصرية للكتاب، ص: 40. وينظر : محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي، ص: 19 .

فيعمل على توجيه الممثل الذي يخطأ في تحقيق الحركة لأن هذه الأخيرة يجب أن تبدو في جميع الحالات حركة تلقائية والمخرج المبدع هو الذي يقدر على تصميم حركة معبرة.

ولعل أساليب تصميم الحركة المسرحية عند كل مخرج لا تكون بالضرورة متشابهة مع مخرج آخر، فالبعض من المخرجين يسجلون الحركة بعد تصميمها قبل الحضور إلى (التدريبات) في حين يرى البعض الآخر، أن تسجيل الحركة لا يتم إلا بعد تنفيذها من قبل الممثلين.

ومهما حصل من الاختلاف بين الأسلوبين، فالشائع الآن والمعمول به من قبل بعض المخرجين، هو فسح المجال أمام الممثلين للتعبير بكل حرية عن إبداعهم حتى لا يشعر هؤلاء بأنهم دمى مجردة من الأحاسيس.

وأمام هذه المساحة من الحرية، تبقى سلطة المخرج – قائمة – فهو يسيطر على كل تفاصيل الحركة العامة بل إن مختلف الإيماءات و الإشارات الصادرة على الممثلين ستعبر عن دلالات درامية أو فكرية معينة.

سادســـا: قيادة التدريبـــات والبروفـــات :

إن الفرق بين التدريبات المسرحية والبروفات يكمن في أن الممثلين أعضاء الفرقة يتدربون على أساليب الأداء الصوتي، والحركي، أما البروفة فهي تدريب الممثلين الذين تم ترشيحهم للعمل في العرض المسرحي، بعد تقديم و توزيع الأدوار عليهم.

1) التدريبـــــات :

في هذه المرحلة يعمل المخرج على تدريب الممثلين من المحافظة على الإيقاع العام للحوار، أما التدريب الحركي، فيشمل إجراء بعض التدريبات و التمرينات الرياضية و قد وضح المسرحي "ستانسلافسكي Stanislavski" مناطق تنمية هذه المهارات عند الممثل ووضحها من خلال (الاسترخاء، التركيز) فإذا كان المشهد التمثيلي يتطلب لحظة حب هادئة مثلا أو همس بسيط، فإن الممثل بحاجة فعلا إلى تحقيق توازن بين

المصداقية وضرورة أن يسمع صوته و عليه يقوم بعض الممثلين بإجراء تدريبات على ضبط النفس و تدريبات للرأس و الأكتاف و غيرها.

« أما التدريبات الحركية، فتشمل هي الأخرى على خصوصيات التعامل بحركات معينة في فترات تاريخية ما، كتقديم الانحناء مثلا و الاحترام في مسرحيات تجري أحداثها عن عصور الملوك أو غيرها»[(73)].

2) إجـــــراء البروفـــــات:

يرى النقاد أن أهم مبدأ ركز عليه "ستانسلافسكي Stanislavski" و انتهى إليه في ما يخص قيمة الممثل هو ضرورة أن يتدرب الممثل في المسرح، بمشاركة و بتواجد جميع الأعضاء المساهمين في العرض وأن واجب المخرج في بداية البروفة هو توضيح رؤيته الإخراجية بمعنى آخر على المخرج أن يشرح وبالتفصيل أسلوبه في العرض، من خلال تقديم نماذج للديكور والملابس وغيرها و لعل وجود المؤلف عند قراءة المسرحية قراءة أولية سيساهم في إتاحة الفرصة لإجراء المناقشات و إبداء الآراء حول تحليل الشخصيات و من ثمة فهم رؤية المخرج الإخراجية. يقول: "كونراد كارتر": « يجب أن تتسم تلك الاجتماعات بالصراحة، مع تشجيع المشتركين، حتى أقلهم شأنا ليدلوا بآرائهم وأفكارهم و من الضروري للممثلين معرفة تفسير المخرج لهدف كاتب المسرحية و لا يقل عند ذلك في الأهمية بالنسبة للمخرج معرفة انطباعات كل ممثل[(74)].

أي أن تبادل الآراء واختلاف وجهات النظر، هو الذي سيمنح العرض، ميزة أخرى في نجاحه وبالتالي تقديمه بصورة أخرى غير الصور التي رسمها ربما المؤلف والمخرج منذ الوهلة الأولى، في حين يرى البعض من المخرجين أنه لا ينبغي على الممثلين، التسرع في تكوين الرؤية الفنية المتعلقة بالشخصيات التي سوف يقومون بها لأن ذلك سيؤثر على رؤية المخرج العامة.

(73) عمر فؤاد دوارة: دور المخرج في مسارح الهواة والمحترفين، ص ص: 86-87.

(74) كونراد كارتر: الإخراج المسرحي، ص: 393.

وتفرض نوعية العروض المقدمة تحديد عدد معين من البروفات، سواء تعلق الأمر بتحليل النص أو التدريب على الحركة المسرحية وقد علق "سعد أردش" على ذلك قائلا : «عدد التدريبات يتوقف على طول النص المسرحي و صعوباته و على أهمية إخراجه وخطواته ..... »[75].

ربما يعني ذلك أن مهمة المخرج في الحقيقة تتواصل مع الممثلين في تأدية أدوارهم بداية بالقراءة الأولية للنص أو للدور، فالمخرج يستمع لقراءة هؤلاء و يدون بعض الملاحظات التي قد تفيدهم في القراءة اللاحقة وطبعا تستغرق القراءة الأولى وقتا كما تستغرق الثانية وقتا أيضا وعليه فإن البروفة لا تتسع و إنما تتجاوز عدة بروفات، فيتمكن الممثلون عندها من تحقيق إجادة الدور وبالتالي يتمكن الممثل أيضا من معايشة الشخصية حركة وإيماءة و إشارة.

وفي كل هذه التقنيات لا يتوانى المخرج في إعطاء ما يلزم من الملاحظات والتوجيهات لممثليه و يتضح ذلك عندما يضع المخرج جملة من الاحتمالات التي قد يقع فيها الممثل ويصل بهذا الأمر إلى تحقيق الرؤية الإخراجية التي يصبو إليها، على أن ترك مساحة من الإبداع للممثلين خلال البروفات سيمنحهم الثقة بالنفس مع عدم جعل الممثل طبعا يشعر بأنه مقيد، أو أن المخرج يمارس عليه سلطة ما.

(75) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص: 148.

5/ سمـــات المخـــرج المسرحـــي :

إن لا أحدا يستطيع أن يتصدى لمهنة الإخراج إلا ذلك الفنان المبدع. القادر سيكولوجيا و أكاديميا على قيادة مجموعة العمل. وحتى يتسنى لهذا الشخص المتميز تسيير وقيادة هذه المجموعة لابد من سمات ومميزات تتوفر فيه. وإن كان بعضها فطري وبعضها الآخر ينمى و يصقل بالدراسة والخبرة العملية.

ويشير أحد المخرجين إلى أهم مواصفات المخرج المسرحي قائلا: "إذا كان الفصل المدرسي يحتاج إلى معلم و السفينة إلى ربان و الفرقة الموسيقية إلى قائد فإن المخرج المسرحي يجب أن يكون هؤلاء جميعا"[76].

أي أن المخرج بهذا المفهوم ملزم بضرورة اتصافه بمجموعة من الصفات التي تؤهله للتصدي لعملية الإخراج المسرحي كأن يكون صاحب حاسة فنية متمتعا بالثقافة الشاملة بهذا الفن، مطلع على قواعد الإخراج المسرحي. وغيرها من الصفات التي دونها بعض الكتاب و النقاد و التي أكدوا على ضرورة التزام المخرج بها.

1- امتـــلاك الحاســة الفنيــة:

لعل المخرج لا يتمكن من أن يكون مخرجا إلا إذا كان فنانا بالدرجة الأولى، قادر على الإبداع الفني وهذا الأمر لا يتم إلا إذا كان يمتلك الحاسة الفنية، بمعنى أن المخرج الذي يمتلك القدرة على رؤية العمل المسرحي بداية بالقراءة الأولية للنص المسرحي، سيستطيع أن يمتلك قدرة اكتشاف الأفكار واكتشاف العواطف وهذا ما أشار إليه "**جوردن كريج Gordon Craig**"* « الذي يرى أن الفنان هو الذي يدرك

(76) كونراد كارتر: الإخراج المسرحي، ص: 10.

* **إدوار جوردن كريج**: **Gordon Craig** (1872/1966م) أبوه الممثل الكبير(إدوارد ويليام) وأمه (إليانور أليس)، فنان مثالي، شغل دنيا المسرح في أوروبا كلها أكثر من نصف قرن ، هجر كل الطرق التقليدية لإخراج (شكسبير) ، وقد وصف ستانسلافسكي إخراجه لرواية هاملت بالذات على مسرح الفن في موسكو فكان يكاد يسجد بين يدي عبقريته، نشر العديد من المقالات بعنوان (في الفن المسرحي). ينظر: عمر فؤاد دوارة: دور المخرج بين مسارح الهواة والمحترفين، ص: 44.

أكثر من أقرانه ويسجل أكثر مما رآه»[77] أي أن المخرج هو المقصود بهذا الرأي. وهو المعني بالدرجة الأولى وإذا كان البعض يعي أن الحاسة الفنية هي تلك الميزة المتواجدة عند الجميع فإن المؤكد في ذلك أن درجة تواجدها تتفاوت طبقا لإمكانيات كل فرد. و ربما يستطيع المخرج المميز. بهذه الحاسة أن يكتشف مواطن نجاح العرض فيميز بين أذواق الجمهور و يستطيع فعلا أن يكتشف بذلك مدى استمرارية نجاح عرضه أولا.

2 – التمتـــــع بالثقافـــــــة:

إن ثقافة الفنان المتنوعة تفتح العديد من الآفاق أمام المخرج المبدع. لأنها بمثابة الرصيد الذي يحقق به المخرج نجاحا واسعا. فهي تعينه على فهم جميع المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية و بالتالي فهم أدق التفاصيل.

ويرى بعض النقاد أن ثقافة المخرج تكمن في حصوله على شهادات في هذا المجال. و إن كان لا أحد ينكر هذه الحقيقة لأن الدراسة هي الأخرى تساعد على فهم النظريات المختلفة، فإن البعض الآخر يرى أن خبرة المخرج عن طريق تعدد تجاربه الإنسانية كفيل بتحقيق النجاح « إن كل المعلومات وكل الإضافات التي يحصل عليها المخرج قد تضيف إليه معنى جديدا وفكرا جديدا»[78] فالمخرج المطلع على التاريخ مثلا يستطيع أن يوظف في المسرحية التاريخية كل ماله صلة بعض هذه المسرحية من أثاث وملحقات وديكور وهذا طبعا لم يكن ليتحقق لو لا ثقافة هذا الأخير، ولأن المخرجين الرواد أكدوا على ضرورة هذا المفهوم وأهميته: كتب "**جاك كوبو Jacques Copeau**"* « كلما كان النص المسرحي في الحقيقة غنيا في محتواه الأدبي والشعري،

---

(77) عمر فؤاد دوارة: المرجع السابق، ص: 97.

(78) كونراد كارتر: الإخراج المسرحي، ص: 11.

* **جاك كوبو**: **Jacques Copeau**: (1879/1949م) بدأ كوبو الفرنسي حياته كناقد أدبي ومحرر في المجلة الفرنسية الجديدة وظهر كمصلح مسرحي، أثر بشكل غير عادي على مسيرة المسرح الفرنسي ، وامتدت تأثيراته إلى ساحة مسرح العالمي فيما بعد أسس مسرح ألفييه كولومبيه عام 1913م لإرساء مبادئ وأخلاقيات جديدة درس كتابات كل من (آبيا) و(كريج). ينظر: محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي، ص: 33 وينظر: عمر فؤاد دوارة: المرجع نفسه، ص: 46.

والنفسي والأخلاقي، وكلما كان النص الدرامي أصيلا في أسلوبه دقيقا في بنائه، كلما تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج».(79)

وهذا القول يكشف عن أمر هام وهو أن على المخرج المسرحي أن يمتلك محصلة من الثقافات العامة والدراسات الأكاديمية المختلفة، فهو بهذا القول يؤكد على أن التمرس أو ممارسة الإخراج المسرحي تتطلب دراسة أدبية ولغوية واسعة في هذا المجال. وبالتالي على المخرج أن يكون مطلعا على المراحل التاريخية التي كتبت فيها هذه الأعمال.

3 – القــدرة على الاختيــار الجيــد:

يعبر الاختيار بصفة عامة عن وجهة نظر بمعنى أن هذه الصفة ترتبط بصفات عديدة كالصفات الشخصية والخبرات العلمية والثقافات.

« فالذي ينبغي على المخرج أن يقوم به هو تمكنه من الكيفية التي منها يختار النص المناسب والذي يتماشى والظروف السياسية والاجتماعية السائدة في تلك الفترة »(80).

وانطلاقا من هذه الفكرة يجب على المخرج أن يكون على دراية وعلم بكيفية قراءة النص بل وعلى بينة بتذوق معانيه وعباراته المشوقة، أي أن قراءة المخرج لا يمكن لها أن تشبه قراءة القارئ العادي، فهو يدرك كل حركة وكل إيماءة بمعنى آخر إن المخرج قادر على تصور رؤية بصرية، تعينه على تحديد معالم النص من قبل شخصياته وأحداثه الرئيسية.

(79) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص: 17.

(80) محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي، ص: 171.

والقدرة على الاختيار الجيد لا تتعلق أو ترتبط بحسن اختيار النص الجيد فقط وإنما تتعداه إلى قدرة المخرج ومدى توفيقه في اختيار جميع العناصر الأخرى من (ممثلين ومصممي الديكورات والإضاءة) حتى يستطيع و يتمكن من تحقيق الرؤية الإخراجية وبالتالي تنفيذ العرض على أكمل وجه.

4- امتـــــلاك وجهـــة نظـــر خاصـــة :

« إذا كان المخرج يقوم بعملية الإخراج المسرحي لعرض من العروض، فهذا كفيل بأن يجعله قادرا على إبداء رأي حاسم أو بالأحرى، امتلاكه لموقف محدد في الحياة .... »[81].

ولعل هذا الموقف لا يتعلق بعمله الفني والإبداعي فقط، وإنما بجميع الأمور السياسية و الاقتصادية والثقافية لأن المخرج في تعامله مع النصوص المسرحية يعامل من خلال عرضه أن يبدي وجهة نظر له خاصة، سواء كان بالتأكيد أو بالمعارضة و يتم ذلك طبقا بدءا بمرحلة اختيار النص مرورا باختيار العاملين في عرضه إلى غاية تقديم رؤيته النهائية.

5- معرفـــة المخـــرج بقواعـــد الإخـــراج المسرحـــي :

ما نريد أن نؤكد عليه في هذا الشرط من الشروط هو ضرورة أن يكون المخرج المسرحي على إطلاع بل ودارس لجملة من القواعد والنظريات الأساسية لفن الإخراج ولجملة من الفنون الأخرى، لأن اعتماد المخرج على العفوية و التلقائية و الصدق الفني. وعلى بعض الخبرات الفنية المكتسبة من بعض التجارب غير كاف لنجاح العرض « ... أي أن الدراسة هنا ليس حصول المخرج على شهادة أكاديمية معتمدة من أحد

(81) أشرف حسن زكي: دور المخرج في تأسيس حركة التجريب في المسرح المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2003، ص: 188.

المعاهد ولكن المقصود هو ضرورة الإلمام بالمعلومات الأساسية ومختلف النظريات العلمية سواء تعلق الأمر بدراسة منتظمة أو دراسات تخصصية».[82]

6- الاطــلاع والدرايــة بالوسائــل التقنيــة والأجهــزة الفنيــة :

من الضروري أن يكون المخرج على علم بالوسائل الآلية والأجهزة الفنية، بل على كيفية استعمال وتوظيف هذه الوسائل، فالمخرج المتمكن من عمله يجب أن يكون عارفا بما تقتضيه المسرحية من مؤثرات ضوئية. مطلع على الأجهزة والألوان والزوايا الضوئية التي يستطيع من خلالها الحصول على المؤثرات.

« إذا كان المخرج يستعين ببعض الفنانين والفنيين لتجسيد العرض المسرحي فإن هذا لا يمنعه من ضرورة العلم بالخطوط العريضة لأعمال هؤلاء، إذا يجب على المخرج التمكن من معرفة الإمكانيات الفعلية لتحقيق رؤيته الإبداعية»[83] فيطلع على سبيل المثال بأجهزة الإضاءة والألوان الموجودة لتوظيفها وطريقة التشغيل أثناء العرض وكل ما يتعلق بتغيير على خشبة المسرح وغيرها.

7- القــدرة علــى الإدارة الناجحـــة:

كنا قد أكدنا على أن المخرج يشبه ربان السفينة، أو قائد الأوركسترا، الذي لا ينبغي له أن يعرف كيفية القيام بعمله فقط و إنما يتجاوزه لمعرفة جميع أفراد فرقته وهو أمر لا شك في أنه يساعده في رسم الخطط الفنية وبالتالي الوصول إلى النجاح « إن الإدارة الناجحة لا بد لها من مسؤول قادر على القيام بجميع الأعمال وهذا الأمر لا يتم إلا إذا كانت هناك علاقة مشتركة ومتبادلة بين المخرج وبقية العاملين» [84].

أي أن التواصل والتعاون بين جميع الأطراف كفيل بتحقيق عرض مشرف سيضيف إلى رصيده الفني النجاح والاستمرارية.

(82) أشرف حسن زكي: المرجع السابق، ص: 189.

(83) عمر فؤاد دواره: دور المخرج بين مسارح الهواة والمحترفين، ص: 101.

(84) كونراد كارتر: الإخراج المسرحي، ص: 14.

ونستطيع أن نشير إلى المخرج الناجح هو الذي يكون على خبرة بالإدارة وعليه أن يمتلك الخبرات والمعلومات، حتى يصل إلى ما يريد من نجاح.

8- اكتساب خبرة التمثيل والعلم بنظريات التمثيل:

يؤكد المسرحي العالمي "كونراد كارتر" في كتابة الإخراج المسرحي « على أن الممثل كلما كان ماهرا كلما صلح لأن يكون مخرجا ماهرا»(85).

قد نرى هذا الرأي بتحفظ، فهو بهذا القول يرى أن أفضل الممثلين المخرجين هم الذين كانوا يقومون بتمثيل أدوار شخصيات، بل اسم الممثل الذي يستطيع ربما أن يغير نفسه من دور لآخر بيسر وسهولة، يكون فنان اكتسب من الخبرة والحرفية ما جعله يبتعد عن النمطية والتكرار.

وكما ذكرنا في بداية البحث، فالمسرحي العالمي "ستانسلافسكي Stanslaveski" يكون قد أمضى حوالي 12 سنة من عمره ممثلا ومخرجا. وتكون هذه الممارسة الأولية في للتمثيل في البدايات الفنية هي التي تؤهل المخرج على التعرف على مختلف المشاعر التي يشعر بها الممثل لذلك فإنه يتعلم بصورة غير مباشرة طريقة توجيه هذا الأخير وطريقة التعامل معه.

9- القدرة على القيادة والتوجيه والتدريب :

إذ كان للمخرج قدرة على الإدارة الناجحة وله من الخبرة ما يؤهله لتنظيم أعماله المسرحية، فإن الحديث عن هذا العنصر، هو إشارة إلى ضرورة أن يتسلم المخرج بالشخصية القيادية و هذا الأمر طبعا غير مكتب في الكثير من الأحيان إن لم يكن كلها: « القيادة موهبة فطرية، بتميز بها بعض الأشخاص دون غيرهم، إلا أن هذه الصفة يجب أن تنمى بالدراسة و الممارسة».(86)

(85)كونراد كارتر: المرجع السابق، ص: 18.

(86) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص: 20.

ويرى البعض أن متطلبات و شروط القيادة الناجحة نفرض على المخرج أن يكون حازما مع مساحة للتفاهم، ولعل النجاح في العرض لا يتحقق إلا إذا استطاع المخرج أن يكبح جماح غضبه و بالتالي تفهم ظروف العاملين لأنه هذا الأمر كفيل بإنجاح العرض بلا شك.

إن هذه السمات التي يتسم بها المخرج الفذ هي التي ستكفل له القيام فيما بعد بمهامه الأساسية التي سنشير إليها فيما بعد و التي تحقق له النجاح والاستمرارية.

6/ مهـــــام المخـــــــرج :

من المعروف أن للمسرح جانبان، الجانب الأول هو السحر والفتنة، أما الجانب الثاني فهو الفلسفة العميقة التي تساعد على فهم الحياة وكما يقال: المخرج هو الفيلسوف و الساحر الذي يبعث الحياة في العرض المسرحي، فكلما كان المخرج كذلك كلما ساعد ذلك على رفع العرض المسرحي إلى المستوى الفني الرفيع لأنه يكون بهذا العمل قد حقق المعادلة الصعبة وهي الترفيه والفكر معا وقد وصف المخرج المعاصر "ستانسلافسكي Stanislavski" المخرج بقوله « أن المخرج كائن ذو ثلاثة وجوه، المخرج المفسر، المخرج المرآة التي تعكس خصائص الممثل الذاتية، المخرج المنظم للعرض المسرحي بكامله"[87] و طبعا هذا القول يظهر ما يراه، لأن الوجه الثالث، أي أن المخرج المنظم للعرض هو ما يراه، لأن الوجه الأول و الثاني يستران في الممثل، لعل مهمة المخرج كما سبق وأن اشرنا إلى ذلك في أحاديث سابقة لا تقتصر على تجسيد النص الذي كتبه المؤلف و إنما تتعداه إلى إبداء وجهة نظره الفنية بأسلوب فني يحزم أهداف المؤلف و هنا يظهر وجه المخرج المفسر فعمل المخرج هنا هو البحث عن أفضل الأساليب لتجسيد هدف الكاتب برؤية معاصرة تثير اهتمام المتفرج المعاصر، ولا نعني بالتفسير الاقتصار و الشرح من قبل المخرج بل إن الأمر يتطلب أن يتعمق ويضفي هذا الأخير قيما جديدة و أبعادا تنبع من مثله العليا و انطباعاته و نظرته للحياة و إدراكه لمشاكلها عن طريق الشخصيات المسرحية و الديكور و الإضاءة.

ويرى العديد من النقاد أن مهمة المخرج عند دراسته للمسرحية، تكمن في البحث عن الذروة الانفعالية والفكرية التي تفجر الإنتاج الدرامي لدى المؤلف وأن يسعى لإيجاد الهدف للأعلى لذلك الإنتاج وأن يشعر به ويدركه ثم يتبناه عندها سيحدث ذلك اللقاء الفكري والروحي وهو لقاء بين المخرج و المؤلف، أما الوجه الثاني للمخرج وهو المرأة التي تنعكس عليها خصائص الممثل الذاتية التي ينبغي أن نتبين معناها، فهذه

(87) كونستانس ستانسلافسكي: إعداد الدور المسرحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1973، ص: 465.

الخصائص ليست هي تلك التي نراها مجسدة في حركاته و سلوكه الخارجي، بل هي تلك الأحاسيس الكامنة في أعماق نفسه البشرية. وإذا استطاع المخرج أن يكشف هذه المشاعر كانت له عونا كبيرا في تحقيق أفكاره الإخراجية، فهو القادر على إدخال الممثل في الشخصية الملائمة، كما أنه يستطيع أن يعزف على أوتار شاعره وعواطفه اللحن الذي يريد أن ينقله للمتفرج و نعيد طرح السؤال: كيف يتسنى للمخرج الوصول إلى اكتشاف هذه المشاعر و هي كامنة في أعماق الممثل؟ فنجيب: إن على المخرج أن يتعمق في أعماق الممثل النفسية و يبحث عن تلك الصفات كما يبحث الغواص عن درره داخل البحر وذاك طبقا عن طريق ملامسة تجاربهم العاطفية و حياتهم الانفعالية و لعل الأمر لا يأتي بسهولة، لأنه يتطلب معرفة بالطبع البشرية و السؤال المطروح أليس المخرج محللا نفسيا ؟

من المحتمل أن الظاهرة الفنية الشائعة و التي قد تكون خاطئة في نفس الوقت في عملية الإخراج هي أن معظم المخرجين يوجهون الممثل عن طريق إظهار حركات معينة و بالتالي تقليد لهذه الحركات و هذا مالا ينبغي أن يكون لأن المخرج يجب أن يدرك أن الممثل ليس لعبة يحركها كما يشاء وتنفذ أوامره وعليه يجب أن تكون العلاقة بين الممثل والمخرج علاقة روحية و يستطيع الممثل أن يحاكي ما يوضحه المخرج فيدرك خطأه ومستوى إبداعه الفني.

أما الوجه الأخير أي المخرج المنظم للعرض المسرحي، فيقصد به ذلك الوقت الذي يعمل فيه المخرج ابتداء من مرحلة اختيار النص المسرحي وإلى غاية آخر عرض له، بدء اختيار النص ثم وضع خطة الإخراج وانتقاء الممثلين ولكي يتمكن المخرج من تحقيق النجاح عليه أن يعرف برنامجه الزمني الخاص بالعرض، لأن هذا الأمر من أهم أسباب نجاح العمل الفني إذا أحسن ترتيبه بشكل يستطيع من خلاله تحقيق أهدافه وتذليل الصعوبات والعقبات وطبعا طوال وضع خطة الإخراج يبقى عمل المخرج عملا ذاتيا يتدخل فيه أي شخص آخر.

أولا: قـــــراءة المسرحيـــــــــة:

تعد هذه المرحلة من أخطر المراحل في سيرة المخرج الفنية. أو بالأحرى في مراحل الإخراج ذلك أن هذه المرحلة هي نقطة البداية، فهي القراءة الأولى للمسرحية التي يريد إخراجها. فهذه الأخيرة تلعب الدور الأكبر في تكوين الانطباع الفكري والروحي تجاه العرض المسرحي الذي يجسد تلك المسرحية وبالتالي يساعد في عملية الخلق الفني وحتى يتسنى للمخرج تحقيق ذلك عليه طبعا أن يوفر الجو والمكان الملائم، فيكون ذلك على طاولة العمل واضعا تحت يده قلما وورقة لتدوين كل ما يخطر على البال من ملاحظات وأفكار تغني النص، أو ربما تساؤلات حوله وحول العرض المسرحي « والقراءة الأولية للمسرحية لا تكفي، لأن هذه القراءة لا تتعدى تحديد الخصائص العامة للمسرحية والخطوط العريضة للأحداث، لأن أهم التفاصيل لا يمكن الوقوف عليها بسهولة". [88]

هذا يعني أن قراءة المسرحية مرة ثانية تتيح للمخرج كشف بعض الأمور الغامضة من قبل سلوك الشخصيات أو مجرى الأحداث وطبعا لا ينبغي للمخرج أن يتسرع في تثبيت كل شيء، إلا بعد قراءات متعددة، ليتمكن من فهم الكاتب فهما واضحا وتحديد أسلوبه و إذا كان بعض الكتاب الموهوبين لا يعرفون سر إبداعهم الفني. وهو طبعا ليس من اختصاصهم لأن هؤلاء تتحدد مهنتهم في تجميع جملة من الطباع والأفكار والأحداث الاجتماعية والسياسية، فإن مهمة البحث عن مفتاح لمعرفة هذه الأفكار هو من اختصاص المخرج الذي حينما يتمكن من معرفة ذلك السر، يسلمه إلى الممثل مع الإشارة إلى أنه من الضروري أن يتمكن المخرج من إيجاد المفتاح المناسب وإلا فعليه أن يرفض إخراج المسرحية الملقاة عليه، لأنه ليس مجبرا على أن يحد من قوة خياله ويحجم من إمكانات إبداعه الفني.

---

(88) ألكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1976، ص: 279.

ونذكر في هذا السياق أن هناك بعض المخرجين اعتادوا الإعجاب بحلولهم الإخراجية و الفكرية وهذا بغية إرضاء الجمهور دون الالتفات فيما إذا كان ما هو مقدم يتفق مع فكر المؤلف و مضمون إنتاجه الفني فما ينبغي أن يفعله المخرج هو تذكر دائما أن المؤلف هو الأساس في عملية البناء الفني وهذا الأخير له رؤية ثاقبة، بل هو الذي يجهد نفسه لتكون فكرته جيدة ويضفي على شخصياته لمسات حيوية، حتى أن المخرج، يستطيع أن يكشف ويدرك الكيفية الفكرية والفنية التي شاد بها المؤلف صرح إنتاجه و صاغ من النص المسرحي، ليصل المخرج بعد هذه المرحلة إلى ترجمة ذلك إلى لغة إخراجية مسرحية يتفاعل معها المتفرج فالمخرج يجب أن يكون على وعي تام بالحياة و الناس و الأحداث التي يعالجها الكاتب، كما عليه أن يشعر اتجاه شخصيات المسرحية الذي الشعور الذي يشعر به الكاتب، فإذا كره الكاتب، يجب أن يكره المخرج تلك الشخصيات و إذا أحب الكاتب بعض الشخصيات، عليه هو الآخر أن يتعاطف مع الشخصيات الأخرى، لأن اتخاذ موقف مختلف من قبل المخرج عن الكاتب، سيؤدي طبقا إلى فساد العرض وعليه، يجب أن لا يتخذ المخرج موقفا مخالفا لكاتب النص حتى وإن كانت نظرة هذا الأخير للحياة مختلفة عن نظرة الكاتب. على أن المخرج يستطيع المخرج أن يعيد النظر في بعض التفاصيل المتعلقة بالنص المسرحي و بعض الجمل الغامضة و بعض الهفوات أو إذا كان النص مثلا يفتقر إلى الإقناع بسبب ضعف تجربة الكاتب ولكن كل ذلك يحدث يشترط أن يكون المخرج متفقا مع الكاتب على الموقف الفكري و على خط الهدف الأعلى.

« فالإخلاص للكاتب لا يعني التنفيذ الأعمى لكل ما يقوله في النص، بل أن يعبر المخرج عن أفكار الكاتب وعن السبب الذي دفعه لكتابة المسرحية»[(89)].

ويكشف هذا القول على أن المخرج إذا أحب المسرحية وتعاطف معها وفهم أبعادها الفكرية وكان الكاتب عميق الفكر بعيدا عن الأنانية لابد أن يتفقا على تشذيب النص وبلورته بلورة واضحة تساعد المتفرج

(89) محمد سعيد الجوخدار: مبادئ التمثيل والإخراج، دار الفكر، (د. ط)، (د. ت)، ص: 82.

على استيعاب النص والتفاعل معه، فالعلاقة بين الكاتب والمخرج ليست علاقة أستاذ بتلميذ أو رئيس بمرؤوس، فكل منها له اختصاصه وكما نعلم، فإن النص المسرحي موجود حتى عندما لا يمثل ولكننا نعلم أيضا أن هذا يبقى نصا ما لم تمتد إليه يد المخرج.

وإذا كانت بعض المسارح تعطي الأولوية للكاتب، فإن التجارب أثبتت أن الأولوية ليست للكاتب أو للمخرج، إنما الحقيقة الصادقة وللموهبة المتألقة وللفن الرفيع وتظل الأسئلة التي يطرحها المخرج لدراسة وفهم الكاتب قائمة، فبقدر ما يكون الكاتب صاحب موهبة وإبداع، فلغته وحواره ورؤيته للحياة كلها عناصر تساعد على تحديد أسلوبه وحتى يتسنى للمخرج دراسة هذا الأسلوب، عليه أن يدرس تلك العناصر وربما نستطيع أن نتبين ونوضح ما قلناه من خلال تحليل بسيط لإنتاج "وليام شكسبير William Shakespeare" حيث أشير إليه في أسلوبه المتميز هذا الأخير العبقري يمكننا أن نقف على موهبته الدراسية وعبقريته الفنية وغناه الفكري، بل ونجد أن أسلوبه يتميز برؤية واضحة وفكر عميق. « إن هاملت، ومكبث، وعطيل، وغيرها من المسرحيات نطرح تساؤلات علينا تحتاج إلى تفكير عميق ، لتكشف لنا عن السمات الأساسية للطبيعة الإنسانية»[90] أي أن "شكسبير William Shakespeare" يحاول من خلال هذه العروض معالجة مختلف العواطف التي تشير الإنسانية للاهتمام بها وتحليلها وهو ما حاول هذا الأخير توضيحه بكل ما أوتي من موهبة ومقدرة وبحماس فني، فآفاقه الجميلة المتنوعة وشخصياته النابضة بالحياة المفعمة بالمشاعر الإنسانية ميزة أخرى تميز أسلوبه كمبدع راق.

وإن كان البعض يرى أن أسلوب "شكسبير William Shakespeare" يتصف بالمبالغة فهذا رأي قد يكون فيه نوع من الإجحاف، لأن هذا الأخير من الأدباء والعمالقة الواقعيين وواقعيته تبدو من خلال الخلفيات الاجتماعية في جميع مسرحياته.

(90) جيمس روز إيفانز: المسرح التجريبي من ستنانسلافسكي إلى بيتربروك، تر: فاروق عبد القادر، ط1، 2000 م، ص: 121.

« إن واقعية شكسبير مرتبطة بالتفاؤل فالمثل العليا، هي التي تنتصر وهذه المثل تتجسد في الإيمان بقوة الروح الإنساني»[(91)].

فهو يسعى في أسلوبه نحو التعميم، إذ ينطلق في ذلك من مراقبته للحياة وتنعكس هذه المراقبة على إنتاجه.

وإذا ما انتقلنا إلى "برتولد بريخت Pertold Bricht" مثلا لوجدنا أسلوبه هو الآخر، يختلف عن كثير من الكتاب المسرحيين لأن أسلوبه بمثابة الثورة الفنية في تاريخ المسرح كما يرى العديد من النقاد، فهو قد نسف كما يقال كل الأساليب التقليدية وأرسى على أنقاضها قواعد المسرح الملحمي وما يسمى (**بالتغريب**)[*] Distanciation وطبعا لا يمكننا ضمن هذا الأسلوب أن نفهم ما قدمه " برتولد بريخت Pertold Bricht" إلا بعد فهم مبدأ التغريب الذي نادى به والذي يعتمد في أساسه على إعادة النظر في كل شيء حولنا وجعل المألوف غير مألوف وقد طبق ذلك فعليا عندما طبق نظريته على الشكل المسرحي، إذ أعاد صياغته الشكل التقليدي انطلاقا من فهمه لنظريته، بل وتختلف كل مسرحية من مسرحياته عن الأخرى من حيث الأسلوب، فهو القائل عند مذهبه « أنه لو مثلت مسرحياته بعد سنوات بنفس الطريقة والأسلوب الذي تمثل به الآن لكانت نظريته غير متطورة»[(92)] ونفهم من قول " برتولد بريخت Pertold Bricht" أنه يعني التطور ولا يعني الجمود بأي حال من الأحوال.

(91) جيمس روز إيفانز: المرجع السابق، ص: 122.

[*] **التغريب: Distanciation:** هو مصطلح الشائع في اللغة العربية كترجمة لتعبير Distanciation (الإبعاد) الذي أطلقه الروسي (شكلوفسكي) Chklovski، والتغريب: هو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيا أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفا فيه لكثرة الاستعمال. ينظر (ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 139).

(92) محمد سعيد الجوخدار: مبادئ التمثيل والإخراج، ص: 87.

على أية حال، من خلال ما تقدم، ندرك أهمية فهم أسلوب الكاتب و ما يتطلبه هذا الفهم من مقدرة وثقافة و معرفة جيدة لمختلف أنواع الفنون و المذاهب الفنية والأدبية.

ثانيـــا: تصـــور الشخصيـــات :

يرى الدارسون أن المنهج الإخراجي لا يمكن أن يكون وصفة جاهزة، نطبقها متى نشاء فنقطف ثمارها على الفور، إذ أن الإخراج ليس معادلة رياضية أو تركيبا كيماويا كما لا يعني أن المخرج بمجرد ما يقرأ المسرحية ويستوعبها ويفهم المؤلف ويجدد أسلوبه أن يبدأ بالتنفيذ، لأن الحقيقة التي أشار إليها النقاد هي أن للمخرج طريقا، يتبعه، ووظيفة المنهج الإخراجي، تسليط الأضواء على هذه الطريق، أما عملية إبداع الشخصية وحالات الإبداع وماهيته فهي من خصائص موهبة المخرج الذاتية ودليلنا في ذلك، أننا لو أعطينا مسرحية واحدة لعدة مخرجين بغية إخراجها سنرى أن لكل واحد منها خياله الإنساني وآفاقه الثقافية وخلفيته الفكرية و أمور جمالية و هذه الأمور طبعا لا يمكننا السيطرة عليها دائما وهي تختلف بين إنسان وآخر، وباختلافها يختلف مستوى الموهبة والمقدرة الفنية، ثم أن هذه الأمور ليست بالسهلة أو البسيطة بل تحتاج إلى تفكير ومعاناة وبقدر ما نبذل من جهد و بقدر ما نصل إلى حلول أفضل وأمتع، لذا يقال أنه بقدر ما تكون المسرحية صعبة بقدر ما تسفر عن عرض شيق « ثمة مخرجون وممثلون يحددون الشكل المسبق للشخصية المسرحية منذ القراءة الأولى أو الثانية ويكتفون بهذا التصور ويرتاحون إليه».[93]

ولعل هذا التصور السريع إن دل على شيء فإنما يدل على أنه ارتسمت في ذهن المخرج شخصية معروفة لديه قريبة في أوصافها من تلك التي تعرف عليها من خلال النص والتي يريد تجسيدها « وكأنه بهذا التصور يكبح لجام الإبداع القني لدى المخرج»[94].

(93) كونستانس ستانسلافسكي: إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ص: 25.

(94) المرجع نفسه، ص: 25.

ويقصد بهذا الإبداع ذلك الذي يجب أن يتحقق و يتطور ضمن دراسات و تجارب و عن طريق التحليق في آفاق الفكر والخيال و يقودنا هذا الأمر إلى تبيان أن المخرج قبل أن يجسد مسرحيته ينبغي أن يكون قد اطلع على سيرة المؤلف، رسائله، مذكراته ثم يدرس عصر المسرحية. يليها تحليل أحداثها ومن ثمة وضع هدف أعلى للمسرحية و تحديد علاقة كل شخصية مع غيرها و بالتالي تحديد حوار داخلي، انتهاء بتأليف سيرة حياة للشخصية و متابعة هذه السيرة حتى بعد إسدال الستار و عليه، إذا ما انتهى المخرج من تحديد ما سبق ذكره، يكون بذلك قد حرك مشاعره وأفكاره وأحاسيسه و ربما أصبح في حالة تحقق له الانسجام الكامل بين الفكر والروح، بمعنى آخر قد يبدأ في رسم خطوط عريضة للشخصية المسرحية « بعد تحليل المسرحية وبعد وضوح معالم شخصياتها تمكن المخرج أن يفكر بتوزيع الأدوار على الممثلين ولكن هذا لا يعني أن صورة الشخصية التي رسمها وحددها هي صورة نهائية»[95].

بمعنى آخر، إن الشخصية تتطور منطقيا من خلال سير الأحداث ومن الصعب في الحياة العامة أن نحدد ونعرف شخصية ما ونرسمها رسما دقيقا حتى ولو كانت هذه الشخصية من أقرب المقربين لنا وعليه إن كل لقاء جديد مثلا حتى مع أي صديق أو قريب يظهر لنا مفاجآت تدعنا نغير بعض العلاقات وكثيرا ما يحدث لنا أن نفاجأ بتصرفات غريبة من قبل هذا الأخير.

ولن نبرح هذا العنصر حتى نشير ولو باختصار إلى العنصرين الهامين في هذا السياق وهما:

أ – تحليل المسرحية .

ب– تحليل الشخصيات .

(95) جيمس روز إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ص: 229.

أ- تحليـــــل المسرحيـــة:

- تحديد الهدف الأعلى:

قد لا يستطيع أي مخرج مهما أوتي من موهبة، أن يحلل المسرحية ويحدد هدفها منذ القراءة الأولى لها وخاصة إذا كانت المسرحية لكاتب كبير مثل "ويليام شكسبير William Shakespeare" أو "برتولد بريخت Pertold Bricht" ولا يمكن الشروع في تحديد الهدف الأعلى لهؤلاء بسهولة، لأن الهدف الأعلى لمثل هؤلاء الكتاب دقيق جدا وذو أهمية كبيرة لا يمكن اكتشافه بشكل بسيط وعليه يرى الدارسون أن المخرج لا يحدد هدفا أعلى مغايرا لهدف المسرحية الأصلي وحتى يتسنى لهذا الأخير تحديد هدف الكاتب لا بدله من هدف في حياته ورؤية واضحة للمجتمع الإنساني، كما سبق وأن أشرنا « إن فهم الهدف الأعلى هو في الحقيقة متعلق بفهم واضح لأحداث المسرحية وأحداث المسرحية في الحقيقة متصلة ببعضها البعض قبل رفع الستار وبعد إسداله»[96].

وقد يوصلنا هذا القول إلى البحث في الأساس الذي بنيت عليه المسرحية، أي أن نبحث عن النواة التي انبثق عنها العمل الدرامي، فالهدف الأعلى يوازي المسرحية كثقل فكري وفني.

يرى أكثر النقاد أن الفن المسرحي هو فكر ومتعة ومن خلال ذلك يتجسد الهدف الأعلى « يتحدد الهدف الأعلى في هذا السياق بأنه ذلك الشعور والانطباع الذي يحمله المتفرج بعد انتهاء العرض المسرحي»[97].

بعبارة أخرى هو ما نريد أن نبلغه للجمهور من خلال عرض مسرحي متكامل وطبعا بقدر ما يكون الهدف الأعلى غنيا، بقدر ما نكون قد أعطينا للمتفرج وجبة غنية بالأفكار العميقة والمشاهد الجمالية، فالهدف

(96) محمد سعيد الجوخدار: مبادئ التمثيل والإخراج، ص: 93.

(97) محمد سعيد الجوخدار: المرجع السابق، ص: 94.

الرفيع كما يرى البعض يغني العرض المسرحي بكامله وقد أشار "ستانسلافسكي Stanislavski" إلى الهدف الأعلى، بل وتكلم عنه كثيرا وجعله أساس منهجه ومدرسته في فن التمثيل و الإخراج.

ب- تحليـــــل الشخصيــــــــات :

- هدف الشخصية:

تأتي مرحلة تحليل الشخصية بعد تحليل المسرحية والحقيقة أن تحليل الشخصيات عملية إبداع فني كبير مرتبطة بالهدف الأعلى وهنا تظهر عبقرية المخرج وموهبته في بعث الشخصيات التي كانت جامدة على الورق وأصبحت بفضل ذلك شخصيات حية تتحرك وتنفعل ولكن لكل شخصية هدف وهدفها يسير ضمن الهدف الأعلى وإذا ظهرت لنا شخصية ليس لها هدف أو أن هدفها مغاير للهدف الأعلى، فإنها ستطرح جانبا وهو ما أشار إليه "ستانسلافكسي Stanislavski" في كتابه إعداد الممثل عندما قال: « إن كل تيار الأهداف الفردية الصغرى المتفرقة في مسرحية من المسرحيات وكل ما يصدر عن الممثل من أفكار ومشاعر وأعمال مما هو من وحي التخيل يجب أن يتجه إلى تحقيق الهدف الأعلى الذي ترمى إليه عقدة المسرحية ويجب أن تكون الرابطة التي تجمع بين هذه الأشياء من القوة بحيث يظهر أتفه التفاصيل إذا لم يكن متصلا بالهدف الأعلى زائدا عن الحاجة أو الخطأ»[98].

أي أن الهدف هو الذي يمنح الممثل الإيمان بحقه في الصعود إلى خشبة المسرح و البقاء عليها ونشير أيضا إلى أن الهدف يحدد علاقات واضحة بين الشخصية و بقية الشخصيات و يضاف إلى ذلك قدرته على خلق حياة لروح إنسانية والتعبير عنها في صور فنية، فيؤمن به الممثل ويجسده بصدق فيحرك مشاعر و عواطف وأفكار هذا الأخير و ربما نستطيع مما تقدم إدراك الفرق بين الهدف الأعلى للنص المسرحي و هدف الشخصية

(98) كونستانس ستانسلافسكي: إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ص: 27.

المسرحية، لأن الهدف الأعلى للنص هو فكرة المسرحية و مقولة الكاتب للمتفرج، أما هدف الشخصية فهو الغاية التي من أجلها يقف الممثل على المسرح و لابد من أن يقترن بفعل معين.

- سيرة حياة الشخصية :

إن كتابة سيرة لحياة الشخصية تساعد المخرج على تخيلات فنية و اكتشاف بعض الأمور الغامضة وتفيده في رسم شخصياته. ويتم هذا الأمر بعد تحديد هدف الشخصية إذ لابد من كتابة سيرة حياة لهذه الشخصية وسيرة الحياة لا تبدأ مع الزمن الذي بدأت فيه أحداث المسرحية. بل تبدأ منذ ولادة هذه الشخصية وأحيانا نضطر إلى الرجوع لدراسة سيرة حياة أسرة هذه الشخصية وربما اضطررنا لدراسة حياة آباء وأجداد هذه الشخصية.

- صراع الشخصية :

الصراع هو تلك المشاعر والأحاسيس التي تعانيها الشخصية المسرحية من جراء تفاعلها مع الأحداث والظروف والشخصيات الأخرى وقد قسمه أصحاب الاختصاص إلى صراع عام، صراع خاص، صراع خارجي وآخر داخلي « يلعب الصراع دورا كبيرا في تحديد نمط السلوك وكما أن الصراع هو نتيجة تفاعل المشاعر والأحاسيس مع الظروف المقترحة فلابد أن يختلف لدى الشخصية المسرحية باختلاف تلك الظروف».[(99)]

أي أننا نجد الصراع في حالة تغير مستمر وهذا أمر طبيعي لأن ظروف الأحداث في حالة تغير وعليه من أجل تحديد الصراع لابد من إدراك وتفتهم دراسة الظروف المقترحة والتي يقصد بها تلك الظروف التي وضعها الكاتب المسرحي والتي تتحرك من خلالها الشخصية إذ تلعب هذه الظروف دورا كبيرا في حياة الشخصية فتنبعث الحياة في المشهد وتولد الصراع لدى الشخصيات بل والحرارة في العمل الدراسي.

(99) كونستانس سانسلافسكي: إعداد الممثل في التجسيد الإبداعي، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، دط، 1985، ص: 293.

– علاقة الشخصية بغيرها من الشخصيات:

قد لا تأخذ المسرحية أبعادها الدرامية ما لم تتخذ موقفا معينا وتكون علاقة معينة مع بقية الشخصيات، فالموظف الذي يدخل إلى مكتب رئيسه يتخذ سلوكا يختلف عن السلوك الذي يتخذه عندما يدخل إلى غرفة صديقه ولعلنا في هذا المجال نرى أنماطا لا حصر لها من السلوك، ترتبط بعلاقة الشخصية مع غيرها « ولكن هذه العلاقة يجب أن تسير في تيار الهدف الأعلى إذ أن الهدف الأعلى هو الإطار الذي يحدد سلوك الممثل».[100]

بمعنى آخر يتضح هذا الأمر بمثال بسيط يتمثل في مواطن يدفع ضريبة لدى المحصل في إحدى المؤسسات فإذا كان الهدف الأعلى للمسرحية (إظهار البيروقراطية) ستظهر الموظف لا مباليا تجاه هذا المواطن وبطيئا في إنجاز عمله، أما إذا كان هدف المسرحية (إظهار دور التكنولوجيا في إنجاز الأعمال) فسيختلف بالطبع سلوك الموظف إذ أننا سنظهره حيويا نشيطا يتعامل مع الآلة بسرعة ويخدم المواطن بنفس الروح .

ولا يقتصر الأمر هنا على تحديد علاقة الشخصية مع غيرها، بل نشير أيضا إلى علاقة الشخصية مع الأشياء الأخرى، أي مع الجو المحيط، فلا بد للممثل من أن يكون على علاقة مع كل ما يحيط به، فالغرفة التي يدخلها قد تثير لديه شعورا بالانزعاج أو شعورا بالفرح أو شعورا بذكريات بعيدة .

« إن علاقة الشخصية بالشخصيات والأشياء الأخرى، تعني أن تحدد للممثل موقفا فكريا ونفسيا بوصفه شخصية مسرحية تجاه الشخصيات المسرحية الأخرى والأشياء الموجودة في المحيط وذلك بغية مساعدته لاتخاذ سلوك معين تجاه بقية الشخصيات وتلك الأشياء فسلوكنا ما هو إلا نتيجة علاقات في الحياة اليومية وتفاعل مع الجو المحيط»[101].

---

(100) فيسفولود ماير هولد: (في الفن المسرحي)، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، الكتاب الثاني، بيروت، دط، 1978، ص: 104.

(101) فيسفولود ماير هولد: المرجع السابق، ص: 106.

بعد تحليل المسرحية ، بتبادل المسرحية العناصر السابقة نأتي إلى تقسيم النص المسرحي .

ثالثا: تقسيم النص المسرحي :

يرى أصحاب هذا الفن أن تقسيم النص المسرحي يخضع لطرق متعددة منها تقسيم النص حسب المناظر، أو تقسيم النص حسب دخول الشخصيات وخروجها أو تقسيم النص حسب الأحداث.

ويرى البعض الآخر أن أفضل الطرق هي تلك التي تخدم الهدف الأعلى، ألا وهي تقسيم النص إلى أحداث « إن الهدف من تقسيم النص هو سهولة المعالجة والتحليل وبالتالي الاستيعاب من قبل المخرج والممثل»[102].

لعل هذا الفعل سينعكس على المتفرج الذي سيتفاعل مع أصغر التفاصيل ويدرك مغزى كل مشهد وما يحمله كل جملة وكل كلمة وأحيانا ما تتضمنه فترات الصمت.

بعد الانتهاء من تقسيم النص يخضع المخرج أحداث النص إلى وضع أهداف لكل الأحداث ضمن مجموعة من الاعتبارات وذلك بمطابقة الهدف الأعلى للمسرحية وهو ما أشرنا إليه سابقا، فيشحن الممثل ويساعده على تجسيد هدف شخصيته المسرحية وبالتالي يعبر تعبيرا دقيقا عن الجو العام « إن أهم ما في الحدث هو الفعل الذي يقوم به الممثل لذا يجب أن يوجد للفعل المسرحي هدفا وبذلك يتم تحديد ثلاثة أنواع من الأهداف في المسرحية الهدف الأعلى، هدف الحدث، هدف الممثل» [103].

فالهدف الأعلى هو ماذا سنقوله للمتفرج؟ هدف الحدث وهو إظهار ما وراء الحدث هدف الممثل وهو شحن الممثل للقيام بسلوك وتصرف معين.

(102) محمد سعيد الجوخدار: مبادئ التمثيل والإخراج، ص: 100.

(103) محمد سعيد الجوخدار: المرجع السابق، ص: 101.

قد يكون لتحديد هدف الحدث دور خطير في نجاح العرض المسرحي، لذا على المخرج أن يعالجه بحذر كبير ولا يتم تحديده إلا بعد دراسة عميقة للمسرحية ولجميع الشخصيات.

رابعا: خطة المخرج والبرنامج التنفيذي:

من المهام الرئيسية التي يقوم بها المخرج منذ موافقته على إخراج النص، وضع برنامج أولي، يبين فيه خطة عمله الذاتي (دراسة، تحليل، مراجعة بعض المراجع) والسؤال المطروح، ماذا نقصد بالخطة؟ وبالبرنامج التنفيذي؟

« الخطة هي تتويج لكل ما عاناه المخرج من تقايس مع مختلف الشخصيات أو هي تتويج لجهود المخرج من خلال شحذ خيال وتفكير عميق وتساؤلات كثيرة»(104).بمعنى آخر هي سلاح المخرج في نضاله لتجسيد رؤيته الفنية.

أما فيما يتعلق بالبرنامج التنفيذي، فمن الصعب تحديده منذ البداية لأن هذا الأخير يختلف باختلاف نوع المسرحية وطرازها و أساليبها « لابد للمخرج من تكوين صورة واضحة للعرض المسرحي قبل الشروع في وضع البرنامج التنفيذي ويتم ذلك بعد أن يكون قد انتهى من توزيع الأدوار لأن هناك فرقا في التعامل بين ممثل وآخر وخاصة إذا كانت الفرقة غير أكاديمية»(105) و يتضح من هذا القول فيتم بعض المخرجين بتوزيع الأدوار على الممثلين منذ القراءة الأولى للنص المسرحي وقد يكون هذا التصرف غير مقبول أحيانا، لأن النتائج ستكون سلبية وينعكس ذلك على تجسيد الشخصية المسرحية من قبل الممثل و يكون من الأفضل عندها للمخرج مهما كان متحمسا للنص المسرحي ولإسناد دور من الأدوار لممثل معين أن يتريث حتى الانتهاء من وضع خطة كاملة، تتبع بعدها بتوزيع الأدوار « إن تحديد الهدف الأعلى لا يتم إلا بعد الفهم الصحيح

(104) فسيفولود مايرهولد: (في الفن المسرحي)، ص: 180.

(105) فسيفولود مايرهولد: المرجع السابق، ص: 181.

للمسرحية وحسن توزيع الأدوار وفهم الرؤية الواضحة وهي عوامل تساعد في بناء عرض مسرحي جميل مما يمهد في بداية التنفيذ العملي»[106].

وهذا يعني أنه من الأفضل والأحسن أن تستغرق مرحلة الإعداد الخطة التنفيذية وقتا كافيا لأنها تتطلب جهودا كبيرة من قبل المخرج وحتى لا يتفاجأ المخرج ببعض المفاجآت، يمكنه أن يطرح بعض الأسئلة من قبل الممثلين، أو بظهور بعض المشاكل التقنية (الفنية) التي تتعلق بالديكور والإضاءة (إن أول تدريب يقوم به المخرج، يقتضي منه أن يكون على دراية كاملة بالمعلومات الجديدة و الحلول الإخراجية التي تجذب الممثلين وتثير حماسهم، بل وتحرك دوافعهم الإخراجية»[107] ونشير هنا إلى ما حدث للمخرج الروسي "ستانسلافسكي Stanislavski" لما طلب من المخرج الانجليزي "جوردن كريج Gorden Crige" بإخراج مسرحية "شكسبير" (هاملت) لصالح فرقة مسرح الفن بموسكو « فاستغرق زمن التحضير لحظة الإخراج سنة كاملة»[108] أي أنه جاء بعد سنة كاملة ليبدأ في تنفيذ إخراج المسرحية.

خامسا: البرنامـــــج الزمنـــي:

تخضع كل مسرحية بحسب موضوعها الخاص وظروفها الخاصة إلى فترة من الفترات تتناسب مع صعوبة الموضوع ومتطلبات التحضير قصد التنفيذ، فالتحضير لمسرحية من مسرحيات "شكسبير William Shakespeare" يختلف عن تحضير مسرحية لكاتب معاصر لما تتطلبه مسرحية هذا الأخير من دراسة كاملة لأعماله الخالدة ولما كتب عنه من نقد وتحليل عن مختلف الفترات التاريخية التي عاشها والتي جرت خلالها أحداث المسرحية وبناءا على ما ذكرناه يمكننا تقسيم عمل المخرج إلى ثلاث مراحل:

(106) المرجع نفسه، ص: 182.

(107) كونستانتين ستانسلافسكي: إعداد الدور المسرحي، ص: 431.

(108)كونستانتين ستانسلافسكي: المرجع السابق، ص: 432.

« المرحلة الأولى: وهي عمل ذاتي للمخرج يستغرق المخرج فيها قراءة المسرحية وتحليل كل الأمور المتعلقة بالعرض المسرحي».

« المرحلة الثانية: وهي الفترة التي يقضيها المخرج مع الممثلين في مناقشة المسرحية والتدريب على الإلقاء بالانتقال إلى خشبة المسرحية والتدريب بإكسسوار رمزي».

« المرحلة الثالثة: والتي تتعلق بالعمل مع فنان الديكور والمؤلف الموسيقى ومنفذي العمل»(109) إذن يصعب تحديد البرنامج الزمني لتنفيذ المسرحية و إن كان البعض يحددها بزمن معين ويرى النقاد أن تنفيذ هذا البرنامج قد لا يكون حرفيا، لأن لكل مسرحية كما أشرنا ظروفه و إمكاناته ولابد من مراعاة هذه الأمور عند وضع البرنامج.

سادسا: تعامل المخرج مع الممثل:

تؤثر علاقة المخرج بالممثل تأثيرا كبيرا على نجاح أو فشل العرض المسرحي، لأن المخرج مهما أوتي من موهبة إخراجية لابد أن تمر هذه الموهبة عن طريق الممثل « إن القلب الكبير للمخرج هو أساس العلاقة بينه وبين الممثل ولا يمكن أن يشد الممثل إليه إلا بالحب»(110) و المقصود هنا أن يكون الوفاق بين الطرفين أي المخرج والممثل، فهو المنطلق للملاحظات ومنطلق التعامل والإصرار على الرأي و في هذه المرحلة، لا يتوانى المخرج في زرع الإدراك الاجتماعي في نفوس هؤلاء الممثلين يضاف إلى ذلك، التذوق الجمالي والشعور بالمسؤولية كمواطنين تجاه وطنهم وحتى يتحقق هذا الأمر يجب أن يكون المخرج على اطلاع تام بمستوى ممثليه الثقافي وعلاقاتهم ببعضهم.

---

(109) المرجع نفسه، ص ص: 432- 433.

(110) كونستانتين ستانسلافسكي: إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ص: 456.

يقول "ستانسلافسكي Stanislavski" « ادرسوا الممثل على المسارح وخلال التمارين، ادرسوه في الحياة، راقبوا عاداته، تعرفوا على خصائص شخصيته، اهتموا بضحكه، بدموعه، بسعادته، ساعدوه في العمل، دعوه ينجذب ويتعاطف مع النص المسرحي»(111).

وهو بهذا القصد يريد أن يعيش الدور في الممثل كما يعيش الممثل في الدور وفي تعامل المخرج مع الممثل يثير المخرج لدى هذا الأخير (أي الممثل) عامل الإبداع، بل إن الكثيرين يؤكدون على أن من أول واجبات المخرج فعل ذلك « يعمل المخرج على توحيد جهود ممثليه الإبداعية ضمن عرض مسرحي متكامل منسجم وهذا يحتاج إلى عزيمة ومقدرة قوية»(112).

يرى رواد هذا الفن أن منطلق الإبداع هو المعرفة العميقة للحياة وبلا معرفة للحياة لا يستطيع الفنان أن يبدع وهو أمر يسري على الممثل كما يسري على المخرج، فلكي يبدعا عليهما أن يعرفا ذلك الواقع وظواهر الحياة التي يجسدانها على المسرح.

إن السؤال المطروح من قبل البعض: هو ماذا لو كان المخرج مزودا بكل ما يتطلبه النص المسرحي من دراسات وأفكار ويكون الممثل يفتقر إلى هذه الأمور؟

فنجيب: من المحتمل أن يقوم المخرج بعمله الإبداعي وسيضطر الممثل للرضوخ إلى إرادته وحينها سيتحقق إبداع من طرف واحد ولن يكون هناك إبداع مشترك.

وإن حدث العكس، بافتراض أن الممثل مزود بكل الدراسات والأفكار والمخرج يفتقر إلى هذا كله. ماذا سيحدث ؟

(111) المرجع نفسه، ص: 457.

(112) المرجع نفسه، ص: 458.

فنقول: قد تتوفر إمكانية الإبداع لدى الممثل و إبداعه سيؤثر على المخرج والمخرج لن يستطيع أن يؤثر على الممثل، لأن ملاحظات المخرج للممثل في هذه الحالة لن تكون مقنعة لهذا الأخير و بالتالي يفقد المخرج دوره القيادي و يتحول إلى تابع يسير في ركب إبداع الممثل « إن العمل في هذه الحالة سيكون بشكل عفوي، و بلا تخطيط، و يصحب ذلك عدم انسجام في تجسيد الشخصيات و في التنفيذ الفني و من ثمة سيفقد العرض المسرحي التكامل الفني و الفكري و يفتقر إلى انسجام الشكل و المضمون هذا الانسجام الذي هو قاعدة كل فن»[(113)].

وعليه حتى يتمكن المخرج من تحقيق وجوده الإخراجي، يجب أن تكون العلاقة بين المخرج والممثل علاقة إبداعية فنية، وكل ما سيقوم به الممثل من المحتمل أن يكون إلا نتيجة ما قدمه المخرج له من مواد تلهب خياله وتحرك عواطفه، فالمخرج هو الذي يمسك بلجام إبداع الممثل ويقوده ضمن الشخصية والهدف الأعلى ومنطق تطور الأحداث، فما يراه المخرج لا يستطيع أن يراه الممثل.

سابعـــا: عوائــق الإبــداع المسرحــي:

يحدث أحيانا أن يقوم المخرج بشحن الممثل بكل ما هو ضروري لتجسيد الشخصية ولكن الممثل يظل بعيدا عن رؤية المخرج ولا يصل إلى النتيجة المطلوبة، فيسارع المخرج إلى البحث عن سبب عدم مطابقة أداء الممثل لرؤيته الفنية، فإذا وجد أن سبب ذلك هو عدم استيعاب الممثل لطلب المخرج عندئذ ليس لدى المخرج سوى أن يقوم بتمثيل المطلوب ويمكن أن يكون هذا الأسلوب مجديا وقد لا يكون، فقد يقتنع الممثل بما يقترحه المخرج وقد لا يقتنع، وقد يستطيع لتجسيد ما طلب منه وقد يعجز عن ذلك ويعني حينها أنه ليس في حالة تسمح له بالإبداع « يبحث المخرج في مثل هذه الحالات عن السبب الداخلي الذي يعيق إبداع الممثل وقد

(113)كونستانتين ستانسلافسكي: المرجع السابق، ص: 458.

يراجع أحيانا نفسه، لأنه قد يكون هو السبب، فالمخرج كثيرا ما يجهد الممثل بطلبه لتجسيد أمر مستحيل تنفيذه ويحاول الممثل فعل ذلك لكنه لا يصل إلى النتيجة المطلوبة لأن طلب المخرج خطأ في الأصل»[114].

لنفترض أن المخرج قد أخطأ في تحديد هدف الممثل في مشهد من المشاهد، فمن الطبيعي ألا يستطيع الممثل القيام بتنفيذ هذا الهدف لأنه لا يتطابق مع منطق تطور شخصيته المسرحية.

يحدث في غالب الأحيان تخلي المخرج عن طلب تنفيذ أمر معين، ربما لاكتشاف المخرج خطأه، فيتجنبه، أو البحث عن طريق الصحيح والسير فيه وهذا ما يفعله ذلك المخرج الواعي المجرب وليس كل المخرجين، لأن في الجانب الآخر هناك مخرج معتد بنفسه مغرور بها.

يحاول الكثير من المخرجين من يتفهمون طبيعة الإبداع التمثيلي والذين يجيبون الممثل ويقدرونه، إيجاد الخطأ في ما يقدمون قبل اتهام الممثل، فالمخرج قد يعيد النظر في بعض الملاحظات والآراء التي قدمها للممثل ويضعها تحت منظار النقد القاسي، بل يحاول أن تكون كل ملاحظة يوجهها للممثل ليست صادقة فقط بل واضحة وبسيطة ومفهومه « يعرف المخرج أن الملاحظة الغامضة ليست مقنعة ويحاول دائما مخاطبة الممثل بلغة واضحة وحقيقة وبعيدة عن التزويق إنه يهتم بالممثل ويعتني به ويتكيف مع كل إبداع ذاتي له»[115] أي أن المخرج بهذه الرؤية يدرك تمام الإدراك أن الممثل هو المادة الأساسية في فنه وأن هذه المادة من أدق وأصعب وأرهف المواد وأكثرها تقلبا ألا وهي الشخصية الإنسانية .

(114) محمد حسين الجوخدار: مبادئ التمثيل والإخراج، ص: 127.

(115) محمد حسين الجوخدار: المرجع السابق، ص: 128.

الفصل الثاني

الإخراج المسرحي

1. مفهوم الإخراج المسرحي.
2. مراحل تطور الإخراج المسرحي.
3. الإخراج في المسرح العربي.

إذا كانت مهمة المخرج تقوم أساسا، على أن يجعل من النص المسرحي المكتوب عملا حيا فوق المنصة، باختيار الممثلين و الديكور و الإكسسوار و تصميم الإضاءة و الضلال و ترتيب حركة الممثلين، كما سبق و أشرنا إلى ذلك في بداية الفصل الأول فإن العملية الإخراجية ليست مجرد عملية فهم و تفسير للمسرحية و إنما قد تبدأ بالفهم لتنتهي إلى ترجمة هذا الفهم إلى تكوينات العرض المسرحي و عملية الترجمة هذه، عملية الإخراج و بناء العرض المسرحي الكامل مؤسسا على النص المكتوب، فن قائم بذاته و له أسسه العلمية ودراساته، لأن مقومات العرض المسرحي لا حصر لها و حتى يتضح مفهوم الإخراج نحاول أن تتبين مفهومه كما جاء في أهم المعاجم.

مفهـــــوم مصطلـــح الإخـــراج:

1- **لغـــــة**: جاء في المعجم الوسيط:

« أخرج فلان: أدى خراجه و اصطاد الخرج من النعام

و يقال: أخرجت الراعية المرتع.

أكلت بعضا و تركت بعضا.

و أخرج الناس: مر بهم عام نصفه جذب و نصفه خصب و الحديث نقله بالأسانيد الصحيحة.

و أخرج الشيء: أبرزه.» [1]

أما في معجم الرائد: فيرى أن لفظ أخرج يعني:

«خرج: يخرج: خروجا و مخرجا، برز من داخله إلى الخارج»[2].

وخرج في مختار الصحاح:

---

(1) إبراهيم أنيس، عطية صوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله أحمد: المعجم الوسيط: (مجمع اللغة العربية) الجزء الأول، ط2، ص: 224.

(2) جبران مسعود: معجم الرائد: معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط3،كانون الثاني، 1978م، ص: 617.

«خرج من باب دخل و (مخرجا) أيضا، وقد يكون (المخرج) موضع الخروج يقال خرج مخرجا حسنا، وهذا مخرجه.

والمخرج بالضم يكون مصدر اخرج، و مفعولا به، و اسم مكان، و اسم زمان، يقول (أخرجه) مخرج صدق و هذا (مخرجه).

(والاستخراج) كالاستنباط و(الخرج) و (الخراج) الإتاوة.

وجمع الخرج (أخراج)».[3]

قال تعالى:« أم تسألهم خرجا فخراج ربك خير».[4]

وقال أيضا:« فهل نجعل لك خرجا».[5]

«كما جاء في القاموس المحيط بمعان أخرى نوضحها فيما يلي:

خرج اللوح، تخريجا: كتب بعضا وترك بعضا، و العمل جعله ضروبا و ألوانا و المخارجة أن يخرج هذا من أصابعه ما شاء والآخر مثل ذلك.

و التخارج أن يأخذ بعض الشركاء الدراء و بعضهم الأرض».[6]

أما الشامل فورد فيه معنى الإخراج كما يلي:

«خرج: خروجا، مخرجا، المخرج، أيضا، موضعه و بالضم مصدر أخرجه و اسم المفعول، و اسم المكان، لأن الفعل إذا جاوز الثلاثة، فالميم منه مضموم تقول هدا مدحرجنا والخرج الإتاوة»[7].

(3) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصّحاح، مكتبة النوري، (د،ط)، (د،ت)، ص ص:171-172 .

(4) سورة المؤمنون: الآية 72.

(5) سورة الكهف: الآية 94.

(6) مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، للفيروز أبادي التبرازي،ج1، دار الفكر، بيروت، (د،ط)، 1983م، ص: 185.

(7) محمد سعيد إسبر، بلال جنيدي: الشامل: معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، دار العودة، بيروت، ط1، 1981م، ص: 120.

اصطلاحـــــا:

جاء في المعجـــم المسرحـــي أن مصطلح الإخراج :

« مصطلح ظهر مع تبلور العمليـــة الإخراجيـــة كوظيفـــة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

و يدل مصطلح الإخراج بالمعنى الواسع للكلمـــة، على تنظيم مجمل مكونات العرض من: ديكور، موسيقى، إضاءة، أسلوب أداء و الحركة و صياغاتها بشكل مشهدي و هذه العمليـــة يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤيـــة متكاملـــة للمسرحية هي رؤيـــة المخرج و تحمل توقيعـــه.

لقد كان الإخراج عمليـــة ثانية لاحقة للنص المسرحي تعنى بتحويله إلى عرض لكنها، ما لبثت أن أخذت أهميـــة جعلتها في بعض الأحيان تكتسب استقلالية عن النص »[8].

(8) ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 8.

مراحــــــل تطـــور الإخـــراج المسرحـــي:

لعل المسرح بشكله الأولي لم يكن يعني شيئا بالنسبة للنقاد والمؤرخين، ذلك أن هؤلاء لم يهتموا كما جاء في كثير من الدراسات بالممارسة المسرحية، فقد انصب اهتمامهم على التحليل الأدبي الحديث، لأن المسرح فن لم يكن ليدخل إلا في ركاب الأدب الدرامي، أو تفسير الشخصيات وإذ نذكر الإخراج المسرحي، وظهوره، نذكر قول " أحمد زكي" « الذي يبين أن هناك كتابا يتعلق بهذا الأمر هو كتاب (ظهور المخرج) The Emergence of The Director.

الذي هو بين دفتيه قرابة خمسا وعشرين قرنا والذي قام بتحريره " هيلين كريك تشينوي Helen Krich Chiney " وحتى المائة سنة الماضية، لم يكن الإخراج معروفا أو موصوفا أو يدخل في دائرة الفن المسرحي وقليل ما كان مسجل عن طبيعة المسارح و الإخراج بشكل إجمالي والمؤرخون الباحثون في تفصيلات القرن الخامس قبل الميلاد في المسرح الأثيني أو في المسرح العام البريطاني في لندن في القرن السادس عشر، مضطرون إلى التخمين والالتفاف حول أجزاء قليلة احتوت بطريقة الصدفة بعضا من المعلومات»(9).

ويعني "أحمد زكي" بقوله أن الإخراج قبل القرن التاسع عشر لم يكن على مستوى الملاحظة، لأنه لم يكن ربما هناك من يثير هذا، لأن فناني المسرح والجمهور، لم يكونوا على اهتمام بأصالة الاقتراب الجديد الذي هو سمة المخرج اليوم.

إذا ليس غريبا أن تكون القرون التالية وحتى الآن قد قصرت في ترك علامات عن موضوع الإخراج، لأن الأبحاث المختلفة في هذا المجال تؤكد على أنه من الصعب تحديد بداية دقيقة للإخراج الحديث، لأنه قد يكون من الممكن جعل منتصف القرن الماضي هو البداية المحتملة لتاريخ الإخراج لأن مسرح "صوفوكليس

(9) أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر(الكتاب الثاني) الصورة الإبداعية، ص: 10.

Sophoclis" و" شكسبير Shakespeare " و **"كالدرون Calderon"** * وغيرهم لا يمكن أن نعتبره مسرحا بدائيا، كما أننا لا يجب أن نتبع مختلف التقاليد المرتبطة بهذا المسرح الحديث لأن المخرج في العصر الحديث كما سنتبين لاحقا في هذا الجانب قد أخذ مكانه ووضعه بشكل جيد.

1/ الإخراج في المسرح اليونانـــي: (الإغريقي)

قد يكون الحديث عن تاريخ بداية الإخراج المسرحي في المسرح اليوناني القديم كما يشير الدارسون عائد إلى الدور البسيط الذي يقوم به المخرج ممثلا في « تنظيم وإدارة آليات العرض المسرحي مثل دخول الكورس ، وإشعال البخور .... ووضع أكاليل الزهور»(10).

وهو دور بسيط كان يقوم به ربما الشاعر المسرحي نفسه أو أحد مساعديه، فقد لقب "أسخيلوس Exkhilos" بلقب الأستاذ لأنه كان يوجه الممثلين وهو أمر طبيعي لأن المساحة بين الكلمة المكتوبة والكلمة المسموعة، كانت شبه منعدمة، فقد لقب بأب المسرح لأنه كان شخصا فريدا من نوعه.

أي أن الإخراج المسرحي بهذا العمل يجعلنا تتبين طبيعة الإخراج المسرحي الذي كان يتألف من توجيهات وتعليمات ثاقبة، بمعنى آخر إن المخرج بهذا المفهوم لم يكن مبدعا بل كانت له وظيفة ما ينفذها طبقا للتعليمات، أي أنه يقوم بمهمة التصحيح (Correction).

إن نموذج المخرج قبل التاريخ، لم يكن ممثلا فقط في "أسخيلوس Exkhilos " الذي كان يعمل على تدريب ممثليه وعلى إلقاء الشعر وحركات الرقص فقد انطبق هذا الأمر أيضا على بقية كبار المسرحيين أمثال "صوفوكليس Sophoklis" وغيره ممن تبنوا الإخراج في صورة جد بسيطة، أي أن نموذج المخرج، ربما كان هو المؤلف نفسه وإن لم يكن هو المؤلف فمن المحتمل أن يكون شخصا آخر، يعرف ما يريده المؤلف بالضبط

* **كالدرون** (**Caldéron**): (1600–1681): لم نتمكن من إيجاد ترجمة عن هذا الأخير.

(10) محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي، ص: 16.

وبالتالي يعرف الممثلين ويعرف كيف كان يمثل الدور، كما كان يعرف كيف كان ينطق الكلام. « إن تنفيذ العرض المسرحي في المسرح اليوناني كان يقع على عاتق الكاتب ولذلك كانت النصوص تكتب بناءا على شكل المكان والإمكانيات التقنية المتوفرة عندئذ وهو ما أشار إليه " أرسطو Aristote" (384، 322 ق م) في كتابة فن الشعر عند ترتيب المناظر والحيل لجزء من العملية المسرحية »[11].

2/ الإخراج في المسرح الرومـــانـــي :

يشير الاستعراض التاريخي، في المسرح الروماني إلى وجود شخصية فنية تقوم على أداء وظيفة الإخراج المسرحي وهو ما حاول "أحمد زكي" توضيحه حين كتب « لن نعدم الوسيلة في إمكانية استنتاج وجود تلك الشخصية – كما تصورت ولاحظت، فظاهرة تحويل مكان الأوركسترا مثلا في أحد المسارح الرومانية إلى حفرة تفيض بالماء وتطفو على سطحها بعض القوارب التي تشتبك مع بعضها البعض في معركة حربية لدليل على وجود شخص ما يقوم بإعداد وتنفيذ هذه العملية المسرحية كما يقوم بها مخرج معاصر»[12] وعليه، أليس ما وضحه "أحمد زكي" في هذا القول يؤكد على وجود شخصية المخرج الذي يستطيع أن يحقق هذه الصورة الجميلة، بشكل احترافي كما هو حاصل في عصرنا الحالي، إذ قد يبدو أن هذا العمل يتطلب مهارة فذة تجعلنا لا نغفل إشادتنا بعمل وبدور الطاقم الفني الذي خلق مظهرا جديدا في العرض المسرحي وساهم في تطوير مؤثراته وحيله، واستطاع بطريقة أو بأخرى أن يقدم صياغة مختلفة في العرض المسرحي.

(11) ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 8.

(12) أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، ص: 17.

3/ الإخراج في مسرح في العصور الوسطى:

ارتبط المسرح في العصور الوسطى، بالكنيسة ارتباطا وثيقا والمتبع لمراحل تطور فن المسرح بصفة عامة، وفن الإخراج بصفة خاصة، يجد أن طريقة تقديم المسرحيات قد ظلت على حالها لعدة قرون.

« لقد كان رجال الدين والكهنة يقومون بترويج تعاليم الكنيسة فتحملوا عبء الأداء التمثيلي، فوظفوا الحركة والإيماءة وسائر عناصر التعبير المسرحي بصورة بسيطة يفهمها العامة من الناس»[13] وعليه نقول أن العروض المسرحية ربما كانت تستهدف أكثر ترويج الأفكار الدينية، إذ يعمل أصحابها على تقديم الموعظة والإرشادات.

4/ الإخراج في المسرح الإليزابيثي:

في هذا المسرح يبرز دور " وليام شكسبير William Shakespeare" وتتوحد شخصية المؤلف ومنظم العرض المسرحي، بل إن دوره كمخرج ووعيه المسرحي، يتضح أكثر من خلال فقرته التي أوردها في مسرحيته "هاملت"« أرجوكم أن تلقوا العبارة كما نطقت بها أمامكم، بلسان هادئ، أما إذا تشدقتم بالألفاظ، كما يفعل كثير من الممثلين، فإني أفضل أن يلقى كلامي منادي المدينة، كذلك لا تسرفوا في الإشارات كمن بيده منشار ينشر به الهواء، بل يجب عليكم وسط الطوفان والعواصف وفي حومة الغضب أن تصطنعوا الهدوء والاعتدال، كذلك لا تسرفوا في الهدوء، واجعلوا من فطنتكم رائدا لكم بحيث يكون تمثيلكم مطابقا للكلام والكلام مطابقا للتمثيل مع العناية الخاصة بألا تتجاوزوا حدود الاعتدال الطبيعي لأن كل نوع من الغلو خروج على أغراض التمثيل الذي يهدف دائما أن يكون مرآة تنعكس عليها الطبيعة»[14].

و يمكننا أن نستكشف من هذا القول أن "وليام شكسبير William Shakespeare" لم يكن كاتبا، فقط وإنما كان رجل مسرح (Un homme de théâtre) بالمعنى الشامل، فشخصيته تتضح من هذا القول،

---

(13) عمر فؤاد دوارة: دور المخرج بين مسارح الهواة والمحترفين، ص: 37.

(14) وليام شكسبير: (هاملت)، تر: محمد عوض، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، 1982، ص ص: 111- 112.

لجمعها عدة مواهب فنية، إنه يعي ويدرك كيف يوجه ممثليه ويقدم نصوصه بشكل جيد، ويعود هذا أيضا إلى كونه ممثلا ومؤلفا، وصاحب مسرح، إذا لقد تعددت وشكلت منه شخصية فنية لا يقتصر دورها على تنظيم آليات العرض المسرحي فقط وإنما تتجاوزه إلى أبعد من ذلك وغير بعيد عن انجلترا، نشير إلى دور " موليير Molière" في توجيه الممثلين وتحديد معالم الشخصيات، فقد عده الكثيرون رجلا محضوضا باعتباره مخرجا لتوافره على كافة الإمكانيات التي تمكنه من الإخراج مثل فرق (البالية) (الجوقة) (الأوركسترا) أي أنه من أولئك الذين لا يركزون كثيرا على الكلمة المقروءة وإنما انصبت اهتماماتهم أكثر على العرض المسرحي.

ونشير أيضا في هذا الجزء إلى مسرح الشرق بقيادة« "زيامي Zeami" في المسرح الياباني، والذي يحاول من خلاله أصحابه صياغة قواعد أدائية يتبعها الممثل وذلك بتحذير الممثلين من الوقوع في دائرة النمط والتكرار أي أنه يعمل على حث ممثليه على إيجاد مدخل إنساني للشخصية على خشبة المسرح وبالتالي يحقق نوعا من التجديد غير المألوف »[15] و هي فكرة توافق أفكار مخرجي العصر الحديث أمثال " ستانسلافسكي Stanislavski " و" **وفاختانجوف Vakhtangov**"* الذين يحرصون على أن تكون تدريبات الممثل من أهم الواجبات التي ينبغي على المخرج أن يقوم بها كما سنرى لاحقا.

وقبل أن نختم هذه المرحلة، لابد من ذكر: "**يوهان فولفانج جوته Yohan Volvanck goteh**"* حيث حرص هذا الأخير على اختيار النصوص الجيدة والممثلين الجيدين وذلك بتنمية مهارات ممثليه. بتوظيف الإيماءات والتعبير الحركي ولعل تفضيله لمناظر الكلاسيكية الجديدة في عمليته الإخراجية كانت علامة فارقة

---

(15) محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي، ص: 17.

* **فاختانجوف، يوجين**: **Vakhtangov, Eugene**: (1883/1922م)، مخرج وممثل روسي تتلمذ على يد ستانسلافسكي ويعتبره النقاد رمزا للمصالحة الفنية بين ستانسلافسكي و مايرهولد إذ جمع أسلوبه في الإخراج بين عناصر منهج ستانسلافسكي الواقعي وأسلوب مايرهولد التركيبي، كما يعد من العناصر البارزة في مسرح الفن بموسكو كممثل ومخرج. ينظر محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي، ص: 205.

* **يوهان فولفانج**: (**Yohen Volvanck goteh**)، 1749–1832م، ينظر: عمر فؤاد دوارة: دور المخرج بين مسارح الهواة والمحترفين، ص 43.

أكد الدارسون أنها تحسب له: « ..... إن توجيهاته، قد تجاوزت الاهتمام بالممثلين إلى ألوان ملابسهم وانتقائها»[16].

كانت هذه إذا أهم التطورات والمنجزات التي حققها هؤلاء الرواد المسرحيون في عالم العرض المسرحي إذ كانت الرؤية هنا جد محدودة بالمقارنة مع ما سنستعرضه حول تطور فن الإخراج الحديث. لأن سيطرة ما يسمى (بمفهوم الممثل النجم) التي استأثر العمل المسرحي بها، قد دامت لفترة طويلة بل لقد سخر العمل المسرحي هذا المفهوم لخدمة طاقاته الفنية وصار الآن من الضروري إعادة النظر في آليات العرض المسرحي والنظر إلى خشبة المسرح من زوايا مختلفة تختلف عما كانت عليه في القرن الخامس عشر وهذا ما سنحاول توضيحه أكثر من خلال عرض الكيفية التي تم بها تطوير الأسلوب الإخراجي وتحديد أهم النظريات العالمية و اتجاهات الإخراج في العصر الحديث بداية بـــ : المرحلة التأسيسية ثم المرحلة الانتقالية.

(16) عمر فؤاد دوارة: دور المخرج بين مسارح الهواة والمحترفين، ص: 40.

فن الإخراج في العصر الحديث :

1- المرحلة التأسيسية

مهدت السنوات المبكرة من القرن العشرين، ظهور كتابات المنظرين المسرحيين التي حملت بين طياتها دعوة لوجود وحدة فنية بين عناصر التعبير في العرض المسرحي وهو مبدأ أساسي، قد كشف على الطبيعة الوظيفية للمخرج أو بالأحرى على مفهوم الإخراج في حد ذاته، هذا الفن الذي لم يعد فنا تعليميا وإنما عملية إبداعية مستمدة من المسرح أو العرض المسرحي بشكل خاص، إذ أصبح من المألوف أن يتوفر العرض على قيادة فنية تمكنه من حل تلك المشاكل التقنية لتقدم صورة مسرحية تتحد فيها عناصر التعبير في العرض المسرحي، يضاف إليها التغيير الحاصل في تركيبة الجمهور وتنوعه وذوقه من حيث الإقبال على العروض الباهرة ومع مختلف التحولات الأخرى على الأنواع المسرحية وكل هذه الأمور ومن هذا المبدأ انطلق الكثير من المخرجين في تشكيل عقيدتهم المسرحية وهو مبدأ تأثر به "**أندريه أنطوان André Antwan**"* في باريس الذي أضفى على المسرح طبيعة جديدة وبساطة وعقيدة (بمسرحه الحر) (**Théâtre libre**)** الذي أسسه عام 1887م والذي أكد عليه في كتاباته المنشورة في «أحاديث حول الإخراج سنة 1903»[17] التي تعتبر من الوثائق الهامة حول بداية التفكير في الإخراج كوظيفة مستقلة.

---

* **أندري أنطوان**: (**André Antwan**): 1858/1943: مؤسس المسرح الحر (théâtre libre) في باريس في القرن التاسع عشر (1887م) لتمثيل المسرحيات التي كان ينظر إليها، حينئذ على أنها خارجة على العرف والمسرحيات ذات الصيغة الأدبية الجريئة ، وقد أنشئت مسارح على غراره في برلين ولندن ونيويورك . (ينظر إدوارد جوردن: في الفن المسرحي، ص: 116). و ينظر: ارتو أنطوان: المسرح و قرينه، تر: سامية أسعد، دار النهضة العربية، دط، 1973، ص: 192.

** **المسرح الحر**: (**Théâtre libre**): اسم أسسه المخرج الفرنسي (أندري أنطوان) في باريس عام 1887 للتعبير عن رغبته في التحرر من التقاليد المسرحية السائدة، لما في ذلك تجديد الحركة المسرحية من خلال تقديم نصوص غير معروفة لكتاب شباب (ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 429).

(17) عمر فؤاد دوارة: المرجع السابق، ص: 08.

كما تأثر بمبدأ الإخراج كل من "ستانسلافسكي Stanislavski" و "جاك كوبو Jack Copeau " وغيرهم من الذين اتخذوا من منجزات "مينجن Minjen" هداية لهم كما سنبين لاحقا، هذا الأخير الذي يعود إليه فضل كبير في إحداث أكبر تطور عرفه الإخراج المسرحي وبالتحديد عام (1874م) كما تتفق عليه جميع المراجع المسرحية، على أننا لن نغفل الحديث في هذا الجانب عن "ستانسلافسكي Stanislavski" المساهم الفعال في ظهور النظريات الإخراجية (1938/1863م) والذي احتضن المسرح مشبعا بالهواية، يضاف إليه كل من "جاك كوبو Jack Copeau" "جوردن كريج Jorden Kridj" و "**أدولف آبيا Adolf Abiya** "* و"بريخت برتولد Bricht Pertold" كعلامات بارزة عملت على التـــأسيس لهذه المرحلة ولعبت دورا هاما جدا في صيانة الاتجاهات الإخراجية التي ومن النادر ألا يكون مخرج في السنوات الأخيرة نت القرن العشرين لم يتأثر بها.

إن ذلك الوعي الفني الذي شكل شخصية جيل المخرجين بعد الحرب العالمية الثانية من أمثال "جروتفكسي Grotowski" و "بيتر بروك Pitter Brok" و " **تادووش Tadwouch**"** قد ساهم في تكوينه جهود من ذكرنا سابقا ممن لمعت أسماؤهم فلمعت مسارحهم.

1/ دوق ساكس مينجن (Dok Saks Minjin) والواقعية الجديدة :

كما سبق وأن أشرنا لقد اتفقت جميع المراجع والمصادر المسرحية على أن لـــ "مينجن Minjin" (1914/1826) أكبر الفضل في تشكيل بداية التكامل في شخصية المخرج كونه قيادة فنية لتجربة العمل

---

* **أدولف آبيا**: (**Adolf Abiya**): (1928/1862م) هو فنان المسرح السويسري الألماني أعظم مصوري المناظر لمسرحيات (فجنر) الموسيقية، يعد رائد تطوير الفن المسرحي وتحويله من الدراما ولغة الكتابة إلى المسرح واللغة البصرية وقد ألف كتابه (إخراج المسرحيات الفجنرية la mise en scène du drame wagnérien) ينظر : إدوارد جوردن كريج : المرجع نفسه، ص: 116.

** **تادووش كانتور**: **Tadeusz Kantor**: فنان تشكيلي ومؤلف ومخرج بولوندي (1991/1915م) اشتهر بأعماله المسرحية المتسمة بتشكيلها البلاستيكي وخلفياتها التعبيرية، ومحاولته إدخال المسرح في إيقاع متغيرات الفنون المعاصرة، ينظر: عمر فؤاد دوارة: دور المخرج، ص: 52.

المسرحي، واتضح هذا الأمر بصورة واضحة سنة (1874) « عندما قدم عرضه فرقة برلين، إذ من خلال هذا العرض استطاع أن يضع نظاما دقيقا يتولى بموجبه شخص واحد مسؤولية إدماج المناظر والملابس والإضاءة، الأمر الذي أدى إلى إقبال الكثيرين وتأثر بعض الرواد أمثال "ستانسلافسكي Stanislavski " إلى درجة نقل بعضهم للكثير من التفاصيل»[(18)]، أي أن "مينجن Minjin" بإنجازاته عمل على تطوير التدريبات ووضع نظام للعمل يحاول من خلاله القضاء على صورة الممثل الأول الذي كان محورا للعرض المسرحي.

لقد تجاوز هذا الأخير هذا المفهوم إلى مفهوم آخر في تكامل الصورة المسرحية ولعل هذا المفهوم هو (جوهر الإبداع في تجربة العرض المسرحي) « لقد أدرك مينجن أن وسائل التعبير المسرحي يجب أن تنظمها وحدة فنية تظهر في صورة فريدة، مما جعله يهتم كثيرا بوضع تصورات مرسومة لدقائق كل مشهد مسرحي موضحا فيه حركة الممثلين، علاقتهم بالفراغ المسرحي»[(19)].

لقد تجاوزت أفكار "مينجن Minjin" بهذا الطرح، نطاق المحلية وذاعت آراؤه في مختلف أنحاء أوروبا، مما دعا الكثيرين إلى الاستفادة من هذه المنجزات، لأنه أراد خلق صورة طبيعية على خشبة المسرح بعيدة كل البعد عما كان سائدا وهو ما تبناه فيما بعد "أندريه أنطوان Andri Antwan" خاصة كما سنبين:

2/ أندريه أنطوان: (Andri Antwan) (1858/1943 م)

حينما نمعن النظر في تجربة "أندريه أنطوان Andri Antwan" تتضح لنا الملامح المتعلقة بهذا الأخير، من خلال تأثره بأفكار "**إميل زولا Emil Zola**"[*] الداعي إلى فكرة أن يكون (المسرح شريحة من الحياة)،

---

(18) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص: 61.

(19) المرجع نفسه، ص: 62.

[*] **إميل زولا**: (**Emil Zola**): (1840/ 1902 م) روائي ومؤلف مسرحي فرنسي يعد رائدا للحركة الطبيعية في أدب القرن التاسع عشر، كتب العديد من المسرحيات التي قدمها المخرج الفرنسي الرائد (أندري أنطوان) من خلال فرقة (المسرح الحر) وله العديد من المؤلفات النقدية التي أثرت

بمعنى آخر: يجب أن يكون إخراج العروض المسرحية قائم على عرض شامل للتفاصيل الكثيرة ونفهم من هذا القول أن "أنطوان Antwan" يريد أن ينقل الصورة المطابقة للحياة اليومية على خشبة المسرح.

« لقد حفلت بعض مسرحيات أندريه بقطع اللحم الحقيقة التي تنز دما والنافورة التي يتطاير رذاذها على المتفرجين / وغيرها من الأشياء الحقيقية»[20].

قد يكون إيمانه بفكرة نسخ الواقع أمرا بديلا لما كان سائدا في السابق، أي أنه يؤمن بهذا المبدأ بفكرة الحقيقة الحياتية وبالتالي الواقعية الفوتوغرافية كما سماها البعض، غير أن هذا الأمر وهذا المنطق الذي انطلق منه يقودنا إلى تبيان أنه من الصعب ربما اختزال الحياة بجميع التفاصيل غير المنهجية، لأن مساحة المسرح محدودة كما هو معروف كما أننا في الجانب الآخر لا تتوانى في إغفال زيادته للحركة الطبيعية في المسرح حيث التزم في عروضه بالدقة التاريخية ورفض اللوحة الخلفية المرسومة بطريقة خداع البصر ولعل اهتمامه بحركة الممثل (جسده) وبحضوره على الخشبة جعلت منه مبدعا في هذا المجال، كما لم يقصر "أنطوان Antwan" في طرح قضايا اجتماعية مختلفة وبالتالي تبين رؤيته الإخراجية الداعية إلى ضرورة توجيه الممثل لدراسة الدور المسرحي، ومن ثمة إلقاء الضوء على أهمية دور المخرج باعتباره قائد العمل المسرحي.

إن الجهود التي بذلها "أنطوان Antwan" في هذا المجال، قد دعت إلى وجود كثيرين ممن ساروا على منهجه بطريقة أكثر إيجابية، فظهر في ألمانيا "أوتوبرام Autobram" وهو مخرج في فرقة المسرح الحر بألمانيا والذي يرى أن: « المخرج هو ذلك الفنان الذي يحس الإحساس بالروح الداخلية للعمل ويعكس في العرض المسرحي الحالة النفسية التي تولد من نفس النص الذي يجري عرضه وليس خارج الحدود»[21].

على بعض المفاهيم المسرحية السائدة ومن أشهر مؤلفاته (الطبيعية في المسرح) و (نحن كتاب الدراما) (ينظر: محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي)، ص: 204.

(20) المرجع نفسه، ص: 27.

(21) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص: 63.

أي أن هذا الأخير، يركز على روح النص الدرامي وبالتالي الإيمان بأن النص المسرحي هو حجر الزاوية في تجربة الإخراج المسرحي.

3/ واقعية "ستانسلافسكي Stanislavski" في المشهد المسرحي:

ما إن تذكر هذا الاسم في المسرح، حتى يتبادر إلى ذهنك (**مصطلح التجريب** (**Expérimentation**)* الذي ارتبط بهذا المسرحي العظيم، واحد من جيل العمالقة الذي خرج من أرض روسيا مبشرا ومعلنا بضرورة قيام جيل جديد وفن جديد وهو القائل « إن قوانين الفن هي قوانين الطبيعة ذاتها»[22].

حاول "ستانسلافسكي Stanislavski" أن يقدم طبيعة فنه من خلال تلك الصورة التي يخلق فيها الفن صوره المحاكية للواقع، فهو لا يقبل بوجود منهج آخر غير هذا المنهج ويؤكد ذلك بقوله «إن ولادة طفل أو نمو شجرة أو ولادة صورة فنية ما هي إلا ظواهر من نوع واحد»[23].

وبالتالي لا يمكن ابتكار جميع القوانين لأنها ببساطة شديدة تخضع لقوانين الطبيعة، إذا ظهر "ستانسلافسكي Stanislavski" في الأوساط الفنية وذاع صيته كمخرج رائد عمل على وضع شروط أخلاقية للتمثيل وللممثل في حد ذاته، فالمخرج راح ينقل الأداء التمثيلي من مرحلة المفاهيم التي لا تستند إلى قواعد علمية، إلى مرحلة منهجية تقوم أساسا على وجود علاقة بين الممثل والواقع.

* **التجريب**: (**Expérimentation**): مفهوم تكوّن في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين، ارتبط بمفهوم الحداثة، ظهر التجريب في الفنون أولا وعلى الأخص الرسم والنحت القائمة على القواعد الثابتة وبعد تطور الحركة الفنية شهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المألوف والسائد. (ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 118).

(22) كونستانتين ستانسلافسكي: إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ص: 5.

(23) المرجع نفسه، ص: 6.

ومن هذا المنطلق جاءت إسهاماته الإخراجية قائمة على ضرورة الربط بين العمل الفني والدور الوظيفي للممثل، لأن هذا الأخير بشكل صورة فنه من مادته الروحية والجسمانية فتكون بالضرورة مثل: « آلة موسيقية في يد طبيعته الإبداعية»[24] أي أن بلوغ التقمص الروحي والخارجي الكامل على خشبة المسرح هدف صعب نوعا ما لكنه ليس أمرا مستحيلا وهذا ما سعى إلى تحقيقه في الفن المسرحي.

أما على مستوى العرض بالذات، فكانت رؤيته تنصب أساسا على النص المسرحي والأداء التمثيلي، باعتبارهما ركيزتان أساسيتان في العرض، كما رأى أن غاية المخرج الأهم هي في قيامه بزحمة أشكال المؤلف المسرحي إلى المتفرجين عن طريق تحويل ما هو ساكن إلى حالة من الحياة والحركة على خشبة المسرح ولعل هذه المبادئ الأساسية التي قام عليها أسلوبه الإخراجي تجعلنا نقول: ربما آمن هذا الأخير بأهمية ما يستمر بالوحدة العضوية للعمل الفني وهو الأمر الذي جعله يؤكد على ضرورة سيطرة المخرج على عناصر التعبير المسرحي في تجربة الإخراج وهي أفكار جديدة يكون من خلالها قد ساهم في صياغة آلية العرض المسرحي بل وساهم في تحليل أي أسلوب إخراجي آخر، مما دعا المخرج البولندي "جروتفسكي Grotowski" إلى القول: «إن دراسته البدائية وتجديده وسائل الملاحظة وعلاقته الجدلية بأعماله الأولى كل هذا جعل منه مثلي الأعلى»[25].

ونفهم من هذا القول، أن "جروتفسكي Grotowski" في صياغته لمنهجه الإخراجي قد اعتمد على خاصية مهمة هي الاعتماد الكلي على الممثل على الممثل باعتباره العنصر الحي في وسائل التعبير المسرحي ومن ثمة الجوهر الاجتماعي في تجربة العرض المسرحي.

(24) كونستانتين ستانسلافسكي: إعداد الممثل في التجسيد الإبداعي، ص: 484.

(25) جيمس روز إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، تر: فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، د.ط، 1979م، ص: 7.

وقد يكون اهتمام "ستانسلافسكي Stanislavski" الشديد بالممثل جعله يعطي هذا الأخير الدور المهم والبارز في التجربة الإخراجية، بل ويؤمن إيمانا كبيرا بأن الممثل بقدراته الصوتية والحركية والوجدانية هو القلب النابض في النقل الدرامي أو هو جوهر تجربة العرض المسرحي، إذ حاول بطريقة أو بأخرى أن يدعو إلى دراسة الشخصية وتحليلها وهو أمر استفاد منه المخرج أيضا في توظيف منهج خاص يتعلق بتدريب الممثل وإعداده ، لأداء الدور المسرحي على اعتبار أن هذا الأخير عضو هام في العرض المسرحي.

ويتساءل البعض كيف تأتى له الوصول بهذا المنهج إلى هذه المكانة، فنقول ما من أحد يستطيع أن يحقق ما يحقق إلا إذا خبر التجربة ولعل خبرته العملية التي اكتسبها من ممارساته قد أهلته لتحقيق ما يريد أن يحققه حول تطور المسرح الذي حرص كثيرا على عدم وقوعه في أسر التكرار والنمطية يقول "فاروق عبد القادر" « أحس"ستانسلافسكي" أنه يقف على مفرق طريق ومن قلب الحيرة واليأس نظر الفنان العظيم إلى خبرة ثلاثين عاما من التمثيل والإخراج والإرادة فحللها واستخلص منها ما عرف بعد ذلك بنظام ستانسلافسكي لإعداد الممثل»[26].

ويقصد "فاروق عبد القادر" بهذا القول أن "ستانسلافسكي Stanislavski" لم يقم نظريته على تصورات ذهنية مسبقة وإنما تأسس ذلك من منطلق خبرة عملية وتجربة طويلة يكون قد اكتسبها في المسرح كمخرج وممثل، لأن العملية الإبداعية كما هو معروف لا تقوم على مصطلحات نظرية وإنما تقوم أساسا على ضرورة تحويل معاني تلك الرؤية إلى سلوك فني على خشبة المسرح.

(26) فاروق عبد القادر: نافذة على مسرح الغرب المعاصر، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، دط، 1987، ص: 46.

لقد عمل على الكشف عن قوانين فن الأداء التمثيلي، بل وسعى إلى عرض بعض المشكلات التي تعيق الممثلين في مرحلة التدريبات على أداء الدور المسرحي و لم يكن هذا الأمر إلا على مستوى العرض أو الإخراج خاصة ولأن هذين العنصرين أساسيين في العملية الإخراجية كان من الضروري التنويه إليهما ولو باختصار.

أولا: معوقات تواجه عمل الممثل الداخلي والخارجي فيما يتعلق بمهاراته (كالنطق/ الصوت/ حركة الجسد) لأن هذه المهارات كما يبدو ضرورية لأي عمل فهي أبجدية الممثل التي إذا ما انعدمت لا يمكن لهذا الأخير صياغة الفعل التمثيلي.

ويؤكد "ستانسلافسكي Stanislavski" على أهمية هذه المهارات بقوله: «فلكي تعبر عن حياة باطنية لا شعورية، دقيقة غاية الدقة، يجب أن تكون لك سيطرة تامة على جهازك الجسماني والصوتي، الذي لا بد أن يعد إعدادا ممتازا والذي يجب أن يستجيب لك استجابة صادقة ».[(27)]

ثانيا: عمل الممثل فيما يتعلق بالدور المسرحي: وهو ما نوهنا إليه سابقا إذ يرى أنه ينبغي على الممثل التغلغل في أسرار الدور والإحساس بجوهره الروحي أي أن يعمل الممثل على بث الروح الإنسانية في الشخصية على الخشبة، بل ويهب الحياة والحركة للدور الذي يقوم به على اعتبار أن الشخصية جزءا من ذاته وليست موضوعا خارجيا.

إن هذين العنصرين من أهم الإضافات التي قدمها "ستانسلافسكي Stanislavski " للمخرج ولفن الإخراج ذاته فهما يحيطان بفن الأداء التمثيلي ويبرزان علمية وجهة نظر المخرج «لقد تحول المخرج من مجرد

(27) كونستانتين ستانسلافسكي: إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي و محمود مرسي أحمد، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ط، 1979، ص: 26.

مدير للعرض المسرحي أو مالك للفرقة إلى مخرج مدرب لا يكتفي بتوجيه الممثل، إنما يساعده بشكل منهجي على فهم حقيقة فن الأداء التمثيلي وكيفية تناول الشخصية أدائيا على خشبة المسرح»(28).

إذا لقد مثل هذان العنصران مدخلا حقيقيا للمنهج الأدائي الذي عمل على تأسيسه ولعل فهمه العميق لطبيعة فن الأداء التمثيلي بكل حذافيره هي التي كانت سببا في تطور شخصية المخرج، كما أن اتجاهه كمخرج إلى الواقعية كان سببا آخر ربما في الحفاظ على عرض أفكار المؤلف بكل أمانة ودقة.

لقد كان شعاره في منهجه المتعلق بالأداء التمثيلي (اصنع منهجك) إذ يتوجه بهذا القول للممثل المبدع وقد عبر في هذا المقام "**لوجان، جوشوا Logan,Joshwa***" قائلا: « لقد سألت "ستانسلافسكي" عن معنى عباراته (اخلق منهجك بنفسك) فقال: معناه أن لا تعتمد على منهجي كلية ولكن اصنع أي شيء يمكنك العمل من خلاله بشكل قوي، لكنني أتوسل إليك أن تواصل معي تحطيم الأفكار البالية»(29).

إن الممثل عند "ستانسلافسكي Stanislavski" يملك الحرية الإبداعية في عمله و لعله في هذا الأمر ليس مطالبا إلا بتنمية موهبته وقدراته الصوتية والحركية على أن تكون حريته في التعبير مقيدة بشروط التجربة المسرحية ، التي يصنعها مخرج العرض كونه القيادة الفنية والفكرية للعرض المسرحي .

وبالعودة إلى واقعية العرض المسرحي التي سبق و أن أشرت إليها لم يكن هذا الأخير يعمل على تشكيل المشهد المسرحي بالتوجه نحو الطبيعة الصرفة و إنما كان توجهه يتجه نحو معالجة المفردات الحياتية كبديل عن المحاكاة الحرفية التي جعل بها الاتجاه الطبيعي و عليه لا ينبغي للعرض المسرحي أن يكون تقريرا

(28) محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي، ص: 29.

* **لوجان جوشوا**: **Logan,Joshwa**: كاتب ومخرج أمريكي، درس على يد ستانسلافسكي، صعد إلى المسرح كممثل في عدة عروض مسرحية ناجحة مثل: (جنوب الباسفيك، أتمنى لو كنت هنا، عالم سوزي وانج)، ينظر: المرجع نفسه، ص: 207.

(29) المرجع نفسه، ص: 27.

للواقع كما بثه أنطوان من خلال مسرحياته وإنما يحاول العرض المسرحي الكشف عن خبايا وظواهر الواقع الاجتماعي و هي أمور أكدت فعليا تطور أصول الإخراج المسرحي فيما بعد.

ومن الأمور الهامة أيضا التي يجدر بنا الإشارة إليها في هذا المجال المتعلق بما أضافه لفن الإخراج المسرحي حرصه على أهمية الصدق الإنساني في المشهد المسرحي، لأن الصدق هو جوهر الواقعية و بمعنى أدق: إن الحقيقة الفنية على خشبة المسرح هي الصدق و تنعكس هذه الرؤية في العملية الإخراجية، من خلال التأكيد على أن يكون الإخراج مقنعا للمتفرج و هذه النظرة يجسدها كل عمل مسرحي مستقل عن الآخر، أن الحقيقة الفنية ليست واحدة و في هذا السياق يشرح (**هارولد كليرمان إدجار Clurman Harold Edgar**)* تلميذ "ستانسلافسكي Stanislavski" هذه الفكرة بقوله «إن الحقيقة أو العاطفة في مسرحية لبرناردشو ليست ذاتها في مسرحية لميترلنك أو بيرا نديللو، أوبيكيت».(30)

ويقودنا هذا القول إلى تبيان أنه برؤيته الإخراجية لا يقر بوجود حقيقة واحدة في اتجاهه المسرحي وإنما تختلف وتتعدد الخبرات باختلاف الحياة وهو ما يدل على أنه يعنى كمخرج بتقديم حالات مختلفة من التواصل الإنساني بين الممثل والمتلقي حيث يتم الالتقاء من فكرة تفسير الواقع، على خشبة المسرح ولكن ليس بالشكل الذي طرحه "أنطوان Antwan" وإنما بشكل آخر يكشف عن عمق مشاكل الإنسان في وجوه عدة مختلفة العواطف مثل الغضب، الحزن، الكراهية وهي عواطف تعبر عن الصدق الداخلي الذي يكشف أعماق النفس

* **هارولدكليرمان إدجار Clurman Harold Edgar**: (1901/1980م)، مخرج وناقد وكاتب أمريكي، درس على يد بول سلافسكي، أسس في عام 1971م جماعة المسرح، أخرج العديد من المسرحيات مثل: أرثر ميللر، تشيكوف، من أشهر مؤلفاته حول الإخراج المسرحي الذي ترجم إلى العربية، ينظر: هارولد كلير مان: حول الإخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان وعلي كنعان، دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، سوريا، دط، 1988، ص: 161.

(30) هارولد كلير مان: المرجع السابق، ص: 162.

الإنسانية، فعبر مصطلح (الواقعية السيكولوجية) الذي أطلق على منهج "ستانسلافسكي Stanislavski" عن هذه الحقيقة.

وفي جانب آخر لم يسلم من النقد عن واقعيته التي أراد تجسيدها على خشبة المسرح، فقد وجه إليه المخرج الروسي "**كوميسارزفيسكي Komisarjevski**"* نقدا رأى فيه أنه قد توصل إلى مجموعة من الحقائق لكنه أخطأ في تفسيرها، فتحقيق حياة الروح الإنسانية على خشبة المسرح ينطوي على رغبة عارمة في تحويل المسرح إلى قطعة من الحياة بينما المسرح هو المسرح والحياة هي الحياة وبالتالي فلا معنى لتقديم نسخة حية من الحياة على خشبة المسرح، لأن الحياة بكل تراثها موجودة فعلا خارج أبواب المسرح.

إن "كوميسارزفيسكي komisarjevski" لم يع -ربما- ما أراد أن يحققه "ستانسلافسكي Stanislavski" بتناول الحياة، لأن هذا الأخير نظر للحياة نظرة تبرز أن الحياة مصدرا للعواطف الإنسانية على الخشبة وأن مختلف التناقضات التي تحتويها كفيلة بأن تترجم وتولد الصراع في المشهد، بل لقد أكد هو في حد ذاته من الفهم الخاطئ لمبدأ تقديم الحياة قائلا: «من الضروري أن تصور الحياة لا كما يحدث في الواقع ولكن نحسها على نحو غائم في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي».[31]

أي أنه عمد إلى تقديم تناول للحياة بالاختلاط مع الخيال ، لأن مهارة المخرج وبراعته وموهبته الفذة، لن تبلغ به أبدا إلى الوصول إلى عرض الحياة كما هي.

* **كوميسارزفيسكي تيودور komisarjevski theodor** : (1882/ 1954م)، مخرج ومصمم مسرحي روسي، كان سببا في انتشار الكثير من نظريات ستانسلافسكي في انجلترا، بنى شهرته في بريطانيا في مسرح (برانز) من خلال عروض تشيكوف وعروض شكسبير، ومن أهم أعماله المسرحية: (ماكبث،الملك لير، ترويض النمرة)، ينظر: محمود أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي، ص: 207.

(31) جيمس روز إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ص: 7. و ينظر جيمس روز إيفانز: المسرح التجريبي نحو آفاق القرن القادم، تر: محمود أبو دومة، مجلة المسرح، ع 94، القاهرة، 1996، ص: 54.

إن مهمة المخرج في هذا السياق هو العمل على تقديم مفهوم خاص للواقع وبالتالي تقديم نظرته له وتنعكس رؤيته الذاتية على الخشبة.

لقد كان لاكتشافاته صدى كبيرا باعتباره رجل مسرح يتبنى اتجاها واقعيا في الإخراج، بل إن أفكاره في هذا المجال لم تعد حكرا على الحركة الروسية بالنسبة للمسرح، لأن دعوته قد شكلت انقلابا في تاريخ الإخراج المسرحي، بما أحدثته على مستوى شخصية المخرج في حد ذاته، لقد تطورت شخصيته (المخرج) من شخصية (أوتوقراطية) إلى شخصية مهمتها إعداد وتدريب الممثل وهو أمر آمن به كثير من تلاميذ هذا المخرج الفذ من أمثال "فاختانخوف Vakhtangov" و"**تايروف Tairov**"* وآخرون يناهضون آراءه ويعارضونها مثل "**مايرهولد Mayr Hold**"* وغيرهم ويتابع "كومسارزيفسكي komisarjevski "حديثه عن "ستانسلافسكي Stanislavski" مشيرا إلى إبداعه في عالم الإخراج والمسرح بشكل عام قائلا: « لقد أوجد علامات طريق يسير على هديها كل ممثل، لا يريد أن يصبح مجرد مهرج يلعب بعضلات وجهه »[32] أي أن أفكاره هي التي أوجدت قاعدة وأساس فن التمثيل (الأداء التمثيلي) لأنها ساهمت في إحداث تغيير جذري على مستوى التمثيل بشكل خاص وتقنيات الإخراج بشكل عام .

---

* **تايروف، الكسندر ياكوفيليفتش Tairov; Alexander Yakovlevich**: (1885/1950م)، مخرج روسي تتلمذ على يد ستانسلافسكي، أسس مسرح (الكامري) في موسكو عام 1914م، اعتمد أسلوبه على نظرية المسرح التأليفي بمعنى مزج أشكال مختلفة في العرض المسرحي مثل: الباليه والموسيقى والاستعراض والفنون التشكيلية، أخرج العديد من المسرحيات الكلاسيكية والحديثة، ينظر: محمود أبو دومة: المشهد المسرحي، ص: 201.

* **ماير هولد (فيسفولد) Mayr Hold Fisfold**: (1874/1940م)، مدير فرقة مسرحية من موسكو وأصبح أبرز وأكبر مخرج مسرحي في المسرح السوفياتي، ينظر: إدوارد جوردن كريج: في الفن المسرحي، ص: 116.

(32) ديفيد ماجرشاك: مقدمة فن المسرح، ستانسلافسكي، تر: لويس بقطر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1968م، ص: 104.

ثانيا: جاك كوبو Jacques Copeau

لقد ارتبط فن الإخراج ومنذ ظهوره بالحداثة والعمل على إيجاد صيغ جديدة، متنوعة وعلى الرغم من أن الفكرة التي سادت هي أن الإخراج في حد ذاته قد ارتبط بالواقعية الطبيعية، فإن هذا المفهوم لم يستمر لمدة طويلة، فسرعان ما ظهر توجه آخر قائم على إعلان الأدوات المسرحية التي ينبغي توظيفها بدلا من إخفائها، كما كان سائدا في المسرح الواقعي وظهر في روسيا دائما مخرجان مجددان على صعيد الإخراج، إذ أكد هذان المخرجان على أن العرض ليس مجرد ترجمة للنص على الخشبة وإنما هو عملية مستقلة تعطى لكل عمل أسلوبه الخاص و روامزه الخاصة وبالتالي فإن مهمة المخرج هي التي تحدد أدوات العرض وأسلوبه وضمن هذه الرؤية ظهر خط جديد يمثله المخرج الفرنسي "جاك كوبو Jacques Copeau" كمصلح مسرحي سعى بنظرته إلى فن المسرح، إلى العمل على الابتعاد عن ما يسمى بسطوة الممثل التي تقلل من شأن الشخصية الفنية، بمعنى آخر، سعى إلى اعتبار أن الإخراج عملية تهدف إلى إبراز جمالية النص المسرحي بشكلها الصافي ومما ساعده على ذلك تلك الدراسات التي قام بها عن كتابات "كريج Kridj" و "أبيا Apia" التي وقف منها موقفا نقديا، لأنه لم يجد فيها ما يبحث عنه ولعل أهم ما لفت انتباهه هو رفضه لمبدأ تقليص الكلمة الذي دعا إليه "كريج Kridj" كما اعترض على آراء "آبيا Apia" فيما يخص التركيز على العناصر المرئية في العرض المسرحي وعلى الرغم من اعتراضه على آرائهما إلا أنه في جانب آخر قد اقترب من آراء "**جرانفيل Granville**"* على اعتبار أن كليهما كان أدبيا، فقد اقتربت شخصيته من شخصية المؤلف المسرحي ورجل المسرح يقول "أحمد زكي": «هذان الرجلان يقفان على انفراد بالنسبة للمخرجين الآخرين في عصرهما إذ أنهما كانا أدبيين فضلا عن أنهما كانا أيضا من رجال المسرح وعندما كان أصحاب النظريات يعلون قدر فن المسرح على حساب الدراما، كان

* **جرانفيل باركر Granvilie Barker**: (1877/1946م)، أحد أعمدة المسرح الإنجليزي الحديث، أدار مسرح كورت في لندن، كان يهتم اهتماما كبيرا بالأدوار الصغيرة، يعد من دعاة الواقعية المختارة، ينظر: عمر فؤاد دوارة: دور المخرج بين مسارح الهواة والمحترفين، ص: 45.

كلاهما معارضا لما يسمى بالمعالجة الإبداعية المسرحية كانت مهمتهما، كما رأى الاثنان أن يفسرا ما كتبه المؤلف بأمانة وتواضع».[33]

لقد توجه "كوبو Copeau" بعمله إلى التركيز على محورين أساسيين في الحقيقة هما: العلاقة بين المؤلف والمخرج وفن الأداء التمثيلي ويمكن تفسير هذين المحورين بمحاولة إحداثه لنوع من التوازن الدقيق بين عمل المؤلف المسرحي باعتباره المبدع لتجربة العرض المسرحي لأن العصر الحديث شهد انفصالا لعمل المؤلف عن عمل المخرج، وعليه فمن الضروري بناء أسس أخلاقية تمثل قاعدة ينهض عليها العمل الفني ويعبر عن هذا الصراع بين المخرج والمؤلف بما يلي: «إن المخرج لا يبتكر أفكارا ولكنه يكتشفها، إن دوره أن يترجم الكاتب، أن يقرأ النص وأن يحس إيحاءاته وأن يتملكه تماما، كما أن الموسيقي يقرأ النوت الموسيقية و يغنيها بمجرد النظرة الأولى».[34]

إذا إن هذا القول يكشف عن رؤيته لدور المخرج، فهو يرى أن هذا الأخير، تنحصر مهمته في ترجمة الأفكار المقدمة إليه من طرف المؤلف وأن العمل الأدبي هو أساس التجربة المسرحية وإذا كانت النص المسرحي في عنده شبيه بالنوتة الموسيقية، فإن دور المخرج كمبدع للعرض يؤكد على ضرورة أن يستقي المخرج من هذه النوتة كل مفردات العزف ...كالحركة والصوت ... وهو ربما نفس التوجه ونفس المبدأ الذي كان "تايروف Tayrov" مؤمنا به في عمل المخرج والذي رأى أن العرض المسرحي هو لحن موسيقى يقود المخرج بنفس الانضباط الكامن في المعزوفة الموسيقية وأيا كان من تأثر به " آبيا Apia" فإن ما يهم في هذا المقام هو حسن توظيف "كوبو Copeau" لأفكاره حينما أسس اتجاهه الخارجي، الذي شكل تطورا هاما في مسيرة المسرح الفرنسي لقد سعى مع بعض الشباب من فرقته إلى العمل على دراسة النص المسرحي باعتباره الركيزة

(33) أحمد زكي: الإخراج المسرحي ومدارسه، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981، ع 61، ص: 27.

(34) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص: 128.

الأولى في العرض المسرحي، كما سعى إلى البحث عن أساليب جديدة تعين على إعادة العلاقة بين النص والعرض وقد خفق هذا فعلا بتجارب عملية من خلال تفسير ما يؤلفه المؤلف فتترجمه أحاسيس الممثلين الذين يملكون مهارات عالية تسمح بتطور نحو العمل الفني.

إنه لم يدخل عالم الإخراج بنظرية متكاملة وقد أكد ذلك بقوله: « إننا لا نمثل مدرسة إننا لا نأتي معنا بأية صيغة يعتقد منها أن مسرح الغد سوف ينبثق منها لا محالة وهنا يوجد فارق كبير بيننا و بين الأعمال التي مضت من قبل وأشهرها المسرح الحر».[35]

لعله بتقنيته في الإخراج يؤكد لممثليه أن الارتجال الصحيح هو الذي ينمو من النص، لا من خارجه وأن الارتجال لا يعني الخروج عن النص و لكن الارتجال أسلوب أدائي يوظف فيه الممثل الخيال والطاقة الانفعالية، فيكون ذلك في شكل كلمات أو صورة حركة، في حين أنه في المسرح المصري لا يعد وكونه (جنوح عن نظام الإخراج).

إن من أهم الأساليب التي اعتمدها "كوبو Copeau" محاولة إلغائه للحدود الفاصلة بين خشبة المسرح ومقاعد المتفرجين، فقد ركز بهذا المبدأ على فن الأداء التمثيلي، كما أن حرصه الشديد جعله لا يستخدم الديكور إلا بشكل بسيط جدا، بل إنه رأى أن الجو الملائم لكل مسرحية لا يتم خلقه إلا عن طريق الإضاءة يضاف إليها عنصر أو عنصرين من الإضاءة المطلوبة و في هذا المجال كتب إليه المخرج الانجليزي "جرانفيل Granville " قائلا: «إن المسرح هو فن التمثيل أولا و دائما وأخيرا وأنت من هؤلاء المخرجين الذين أدركوا هذه الخاصية بسرعة شديدة»[36].

(35) أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، ص: 63.

(36) جيمس روز إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ص: 39.

فالممعن لمسرح "كوبو Copeau" سيقف حتما عند ميزة هذا المخرج المبدع في تعامله مع الطقس الإخراجي من خلال مسرحه الثري بالثراء والعمق وربما كان واقعيا أحيانا لأنه ارتبط بالأدب كثيرا واعتماده على المسرحية الأدبية، فرض عليه خلق حوار بين الشخصيات ، يجعل المشهد المسرحي أكثر واقعية وإن كانت الواقعية في الحوار المسرحي، لا تتضح عن طريق البناء اللغوي للنص المسرحي وإنما عن طريق أسلوب المخرج في طرح صورة هذا الحوار ولعل هذا الأمر لا يتضح إلا باعتماد المخرج على أسلوب معين يتعامل به المخرج في المشهد المسرحي.

ونعود إلى واقعية " كوبو Copeau " لنؤكد على أن التمثيل في فرقته (الفيبي كولومبي) يبدو للوهلة الأولى واقعيا، فكل إشارة وكل إيماءة يتم انتقاؤها من بين استجابات عديدة محتملة وهكذا تكسب دلالتها، لقد استطاع تحقيق واقعية تجاوزت طبيعة " أنطوان Antwan" نفسه الذي دهش حينما شاهد الواقعية المتعلقة بحدث صورة على الخشبة «كان الحدث يدور في أحد مقاهي البحارة وإلى الخلف باب يوحي بوجود البحر من خلال اللعب بالأضواء وكان ثمة نضد طويل وثلاث موائد وعشرة مقاعد إذ علق أنطوان على ما شاهد قائلا: لقد تم خلق الجو بقوة تكاد تتجاوز حدود الاحتمال، لم يعد الجمهور جالسا أمام صورة، لكنه يجلس في نفس المقهى إلى جانب أبطال المسرحية هذا الإيحاء الحقيقي غير العادي لم يتحقق من قبل».(37)

إن هذا المشهد يفصح عن شاعرية "كوبو Copeau" التي أكدها الكثير من الدارسين والتي حفلت بها عروضه وربما كانت شخصيته مصدرا لها، فضلا عن امتلاكه الحسن التصويري لقد علق**"**سعد أردش**"** عنه في هذا الصدد قائلا: «كان "كوبو" يتناول النص بدراسة، تبدأ من تحليل الكلمة خلال كل مدلولاتها، وعلاقتها اللغوية الإيقاعية بمجموعة الكلمات ليبعث منها الصورة الصوتية والحركية واللونية التي تحيلها كائنا حيا»(38)

(37) جيمس روز إيفانز: المرجع السابق، ص: 39.

(38) المرجع نفسه، ص: 147.

أي أنه واسع الإحساس، يملك الحركة والتكوين ولأنه تميز بهذا الأسلوب، فقد تأثريه الممثل والمخرج "**جان لوي بارو Jean Louis Berrault**"* الذي قال عنه «إنه البذرة التي خرجنا منها جميعا ليس في فرنسا فحسب ولكن في أوربا وأمريكا أيضا».(39)

ونخلص إلى أن الاتجاه الإخراجي لديه يقوم أساسا على المزاوجة بين الأدب وفنون العرض أما فيها يخص علاقة المخرج بالممثل فقد آمن " كوبو Copeau " بأن المخرج هو المعلم والقيادة بالنسبة للممثل، ويتجاوز بدوره رسم إطار الشخصية التي يمثلها الممثل، إلى محاولة الكشف عن تلك الصعوبات التي تعترض سبيل الممثل، بل إن المخرج المبدع، هو الذي يتميز بالفطنة وحسن التصرف، فيستطيع أن يطلع على التركيبات النفسية للممثلين ومواهبهم الفطرية ويتجاوز المخرج هذه المهام، إلى مهمة تدريب ممثليه في فرقته والعمل على اكتساب المهارات اللازمة كاستخدام الارتجال، أو الرقص أو وسائل أخرى.

لقد استطاع صياغة عروض تتميز بالتناغم بين عناصر التعبير المسرحي، مصدرها إيقاعات حركية وإضاءة ساحرة ولعل هذه الصياغة تعود إلى إيمانه الشديد بأن الإخراج هو سلسلة من الإجراءات الفنية والتقنية التي تبعث الحياة والحركة في النص المسرحي ونوضح هذا القول بالتأكيد على أنه استطاع بصياغته الإخراجية المزج بين الأدب والفنون العرض بطريقة جعلته يختلف عن عروض "ستانسلافسكي Stanislavski".

وفي نفس السياق، ظهرت اتجاهات إخراجية جديدة تناهض الواقعية وتمنح للعرض صيغة جديدة وأهم رواد هذه المرحلة "مايرهولد Mayrhold"، "كريج Kridj "، "آبيا Apia"، الذين حاولوا بفضل ما قدموه

* **جان لوي بارو Jean Louis Berrault**: (1993/1910م) ممثل ومخرج فرنسي، عملت في فرقة (الإتيليه) عام 1930، درست التمثيل الصامت و تتلمذ على شارل دوران، يعتبره النقاد همزة الوصل المباشرة بين أرتود والمسرح الطليعي الحديث، ينظر: عمر فؤاد دواره، دور المخرج بين مسارح الهواة والمحترفين، ص: 52.

(39) جيرزي جروتفسكي: نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم ندا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1986، ص ص: 21- 22.

من طرح جديد مناقض للواقعية، البحث عن صيغة مسرحية متطورة ومرنة، تستوعب التجربة الحياتية والروحية للإنسان في تلك المرحلة.

أولا: مايـــرهولـــد Mayrhold

لقد دعا المسرح منذ ظهوره إلى إطلاق العنان للخيال، سواء من قبل الفنان أو من قبل المتفرج ومن غيرا للائق أسره بقيود العناصر الأدبية، التي تجعل وتحول المسرح إلى خادم لهذه العناصر وهو ما تبناه "مايرهولد Mayrhold" الذي لا يؤمن بمسرح المحاكاة وقد أقر ذلك في قوله: «لا شك أن المتفرج الذي يدخل المسرح يتعطش ولو عن غير وعي منه إلى عمل الخيال، هذا الذي يتحول عنده إلى خيال مبدع أحيانا وإلا فكيف يمكن تفسير وجود اللوحات في المعارض مثلا؟ إن المسرح الطبيعي (يقصد مسرح الفن) لا يعترف للمتفرج بالقدرة على إكمال الرسم أو على التخيل كما تحدث ذلك عند الاستماع إلى الموسيقى».[40]

ونفهم من قوله، أن الخيال عنده هو الذي يمنحك الشعور بالاقتراب من روح الشعر، فالمسرح عنده، هو الذي يتيح للمتفرج المشاركة في العرض المسرحي وبالتالي فإن العلاقة بين أطراف التجربة المسرحية قائمـــة على (المؤلف، المخرج، الممثل، المتفرج) وإذا كانت العلاقة تأخذ شكل المثلث فإن المخرج يتوســط الـــشكل بينما يقف المؤلف والممثل في زاويتي القاعدة، في حين يقف المتفرج في الزاوية العليا ومن هذا الشكل ســـتظهر شخصية المخرج كشخصية تسيطر على العمل بكل عناصره، بل إنه يصف العلاقـــة بأنهـــا « أشـــبه بقائـــد الأوركسترا مع فارق واضح وهو أن المخرج لا يستطيع أن يأخذ موقع قائـــد الأوركـــسترا أثنـــاء العـــرض المسرحي»[41]، أي أنه بهذه الطريقة يقف عند المخرج وقفة تجعل منه ذلك المخرج المفكر المتخيل والمبدع، عن الجميع لأنه يسلب حرية وخيال الممثل والمتفرج أيضا.

---

(40) مايرهولد: في الفن المسرحي (مجموعة مقالات) تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1979، (د،ط)، ص: 50.

(41) المرجع نفسه: ص: 51.

ويعلق "سعد أردش" في كتابه على هذه الطريقة قائلا « إن هذه العملية، تتطلب ممثلا بلا شخصية،مزودا بمميزات تقنية فحسب ويقوم بنقل فكرة المخرج إلى المتفرج».[42]

وهذا الرأي قد يقودنا إلى إدراك أن "مايرهولد Myrhold" بهذا العمل، سيجعل من ممثله على خشبة المسرح ممثلا بلا شخصية، وبالتالي فإن إبداعه بهذا الشكل شبه معدوم وفي علاقة أخرى وهي **العلاقة المستقيمة** تقف الأطراف الأربعة على خط أفقي واحد (المؤلف/ المخرج/ الممثل/ المتفرج...).

أي أن دور المخرج يتحدد حينما يقوم بتحديد النغمة والأسلوب اللازمين للعرض المسرحي.

وإن كانت هذه الآراء النظرية التي قدمها تحمل بعض التناقض وبعض التضارب لان المتفرج لا يــدرك جيدا ما هو إخراج وما هو تأليف إلا أنه يعرف جيدا العرض بشكل كلي و في الجانب العملي، قــدم أيــضا وعلى مستوى الإخراج دائما مسرحا بلا ستائر أمامية وبلا مقدمة خشبة مسرح بارزة، بل أن أسلوبه في الأداء يقترب من السرد الملحمي الذي يخلو من الانفعال .. فضلا عن إلغاء الديكور وغيرها من العناصــر الأخــرى وكل هذه التقنيات تشير إلى أنه يريد أن تجعل من متفرجة يشعر بظاهرة المسرح، أي الوصول بــالمتفرج إلى حالة وعي كامل بظاهرة المسرح كمسرح وليس العكس.

ومن اهتماماته بإعداد وتكوين وتدريب الممثل وجد هدا المخرج أن جسد الممثل من خلال الانضباط الحركي الدقيق يمكن أن يفتح بهذا الأخير آفاقا لا حدود لها على خشبة المسرح و بالتالي فان هذه العملية تمكن الممثل من التعامل مع المهارات الجسدية ... وعلى الرغم من النقد الذي وجه لهذا المخرج حول تقليص نفوذ الكلمة على الخشبة والاهتمام فقط بالعنصر الحي الناقل لتجربة المؤلف أمام المتفرجين وهذا أمر غير منطقي وغير صحيح، لأنه أراد أن يخلق توازنا بين الكلمة والحركة والدليل على ذلك، ما اعتمده هذا الأخير على

(42) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص: 230.

بعض النصوص المسرحية التي يظهر فيها دور الكلمة المنطوقة بشكل واضح وصريح وما نحققه من متعة فنية في تجربة العرض المسرحي.

لقد آمن بمبدأ اعتماد المسرح على فنونه الذاتية، فصاغ للمسرح قاموسا أشاريا وخلق نظاما يكتسب الممثل من خلاله بعض المرونة على خشبة المسرح ومهما كان ما قدم له من نقد فان منجزاتــه في الإخــراج المسرحي قد فسحت المجال أمام الكثيرين من المخرجين ممن تأثروا باتجاهه في الإخراج المسرحي.

ثانيا: جوردن كريج و أدولف آبيا وشاعرية العرض المسرحي:

إذا كانت رغبة "مايرهولد Myrhold " في إعادة خلق مسرح بديل الدافع الأول في رفضه للاتجــاه الواقعي الذي رأى فيه محاكاة للواقع فإن رفض ذلك الثنائي قد نبع من رؤية أخرى تسعى إلى خلق حالة شعرية على خشبة المسرح .

يقول " كريج Kridj " « حين أكتب لا استطيع أن اكف عن الغناء هي أكثر اللحظات إمتاعا في حياتي وأجدرها بالمجد والبقاء ففي خلال دقائق سوف اذهب الحياة لذلك الشيء الذي ظل زمنا طويلا يتخلق قبل أن أولد وطوال حياتي وأنا الآن المصطفى لهذا الشرف إنني بين المبدعين ».[43]

إنه بهذا الوصف يريد أن يخلق حالة غير مألوفة على خشبة المسرح، إنه يريد التعبير أن يخلق حركات مترابطة من الصوت والضوء وكل ما من شأنه أن يضيف إلى المسرح فعلا من خلال الحركات والرقص والموسيقى فالتمثيل هو الفعل والرقص هو الشعر في هذا الفعل.

فهو يريد أن يحقق فكرة شاعرية الصورة في العرض المسرحي من خلال التشكيل والموسيقى أي أن رؤيته الإبداعية في هذا المجال تتطلب منا تفهم مسرحة المسرح فهذا الأخير يستمد بوجوده من فنون العرض إذ يتوفر على عناصر يود أن يصوغ منها تجربته الفنية. ويؤكد هذه الرؤية قول "روز إيفانز": « ثار "كريج" على

(43) جيمس روز إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ص: 69.

المسرح الذي أصبح مثقلا بالكلمات في حين أن أصوله هي الرقص والحركة الصامتة وقدم تعريفا للدرامي الجيد بأنه ذلك الذي يعرف أن العين هي أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير»[44] فالعرض في نظر "كريج Kridj" بهذا المفهوم لدى "إيفانز" فن بصري وعليه تتحد قيمة العرض من خلال الطاقة النابعة من جسد الممثل إيماءة وحركة ورقصا ولذلك أقام اتجاهه على عنصرين هما:

1- جسد الممثل

2- تشكيل الفراغ المسرحي

إن إيمانه بضرورة وجود بيئة مسرحية مليئة بالدلالات والرموز تستطيع أن تخلق لغة بصرية للممثل كفيلة بتحقيق ما يمكن أن تحققه اللغة المنطوقة ذاتها، بل إن هذه البيئة بما تحفل به من دلالات قادرة على إثارة الخيال والتأويل معا بل إن حركة الممثل إذا ما اتصلت باللون والضوء وامتزجت مع الفراغ لشكلت هي الأخرى لغة بذاتها ويؤكد ذلك بقوله «عندما أقول الفعل أعني الحركة الإيمائية والرقص ونثر الفعل وشعره وعندما أقول المشهد أعني كل ما يواجه العين كالإنارة والملابس والمشهد نفسه»[45] وبهذا القول يتفق مع رأي " مايرهولد **Myrhold** " فيما يخص أهمية العنصر المرئي في المسرح إذ يقول «إن حركات الأيدي وأوضاع الجسم والنظرات و الصمت هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة فالكلمات لا تقول كل شيء وهذا يعني إننا بحاجة إلى رسم الحركات على خشبة المسرح»[46] إذ أن كلا من " مايرهولد **Myrhold** " و"كريج Kridj " قد آمنا بأن شاعرية العرض المسرحي لا تتحقق عن طريق الكلمات المنطوقة وإنما في إثارة المتفرج هو تلك الحركات المنبعثة من الجسد الإنساني ولعل هذا أكثر أي تحقق الطبيعة التأويلية بما تحمله من تفاسير ورؤى مختلفة عندما تمتزج الحركات بالألوان والأضواء وهو ما ترجمه

(44) المرجع نفسه، ص: 70.

(45) إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف ثروت عبد المسيح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1975، ص: 136.

(46) مايرهولد: في الفن المسرحي، ص: 77.

" كريج Kridj " قائلا « مسرح المستقبل سيكون مسرح رؤى لا مسرح طقوس ولا أقوال، مسرحا نسمع فيه اقل مما نرى، مسرحا يتفجر من الحركة التي هي في الواقع رمز الحياة».(47)

وإن كانت رغبته في إحداث تغيير في المسرح قد جعلت منه مخرجا يطمح لتحقيق طاقة كبيرة من الشعر والسحر، إلا أن ذلك لم يتحقق بالشكل الكبير الذي أراده لأنه لا يرى المسرح مجرد بيئة مناسبة للعرض المسرحي وإنما يراه «مكان تمكن أن يتكشف فيه جمال الحياة بأسرها وليس فقط الجمال الخارجي للعالم بل الجمال الباطني للحياة ومعناها»(48). ويتابع اهتمامه بعناصر الموسيقى وغيرها من العناصر الأخرى بل يؤكد في الإخراج على أنه لا ينبغي التعامل مع المناظر والإضاءة والأزياء باعتبارها كيانات منفصلة بل كل العناصر تتكامل فيما بينها ويؤكد "الكسندر دين" عن دوره في تطور النظريات الإخراجية قائلا: « إن فكرة "كريج" أصبحت أساس لعمل غيره في هده البلاد فقد كانت هذه الفكرة تنظر إلى إبداع المناظر كعامل مساعد لتفسير المسرحية في الأسلوب والمزاج لأن الإضاءة و الملابس وغيرها تحمل علامة متينة تجاه بعضها البعض في الوقت الذي كان لكل منها وحدته الفنية الخاصة به».(49)

إن هذا الرأي الذي أولى به "الكسندر دين" يكشف عن قدرة "كريج Kridj " في استيعابه لكل ما يتعلق بالمسرح واستيعابه هدا جعله يساهم في إرساء قواعد عديدة أهمها :

أن المخرج هو مؤلف العرض المسرحي، «إن وضع المؤلف للتعليمات يعتبر في رأيه تدخلا في أمور فنية لا يفهمها إلا المخرج».(50)

---

(47) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص: 104.

(48) إريك بنتلي: المرجع السابق، ص: 144.

(49) الكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1983، ص: 24.

(50) شكري عبد الوهاب: الإخراج المسرحي، ملتقى الفكر، 2002، ص: 166.

لقد ظل "كريج Kridj " يناهض الواقع بأفكاره كان اعتماده على هذا المبدأ أمر صعب ما كان نوعا ما كما يعلق المخرج "نورمان مارشال" على الاتجاهات الإخراجية المناهضة للواقعية قائلا:« يبدو لي إن هذه الطرق العنيفة ويقصد بها أصحاب العداء السافر للواقعية لإقناع النظارة أنهم يتجسسون على الواقعية لا ضرورة لها كلية لأني اعرف بالتجربة أن من الصعب الاعتقاد بان أي نظارة لا يعلمون تماما أنهم في مسرح يشاهدون تشخيصا للواقع».[51]

ويقصد" نورمان" بهذا القول أن هؤلاء المناهضين للواقعية لم يمكن رفضهم لمجرد الرفض ولكن لأجل ربما صياغة مسرح بديل يستطيع أن يفسر بعمق ما تفسر للعالم الجديد.

لقد كانت الرغبة الجامحة في التغيير عنده لا تعتمد على الواقع بقدر ما تعتمد على طاقة الخيال ومهما تكن أفكاره في هذا الجانب كبيرة فقد كانت أفكار "أدولف آبيا Apia" أكثر عقلانية لان المادة المسرحية مادة مرنة يستطيع الفنان أن يجعلها طبيعة وقابلة للتعبير ونقصد بالفنان ذلك المخرج القادر على استيعاب النص والتعبير عنه في جسد إن هذا الأمر ليس سهلا على الممثل لأنه شخص يملك من الرؤى والأفكار ما تجعله لا يتقبل التغيير بسهولة.

وكيفما كانت أفكارهما فان الغاية لدى كل منهما واحدة وهي إضفاء الشعرية على العرض المسرحي من خلال التركيز على ما هو مرئي لا على ما هو مسموع إلا أن ما يمكن أن نشير إليه في هذا السياق هو قدرة "آبيا Apia" على استيعاب دور المخرج أكثر مما استوعبه "كريج Kridj ".

لقد وظف "أبيا Apia" التشكيل والموسيقى والتمثيل لإحداث أثر شعري على الخشبة وكانت أفكاره أكثر عمقا في صياغة العرض المسرحي ولعل تركيزه على عنصر الموسيقى في تجاربه الإخراجية كان سببا في تعميق رؤيته الإخراجية و اعتبر أن للمخرج أهمية كبيرة باعتباره القيادة الفنية في تجربة الإخراج

(51) أحمد زكي: الإخراج المسرحي و مدارسه، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 31، ص: 18.

المسرحي بل إن صورة العرض النهائية تعبر عن شخصيته الفنية في تجربة الإخراج المسرحي بل إن صورة العرض النهائية تعبر عن شخصيته الفنية لأنه مسؤول عن كل ما في العرض من إشارات ورموز.

إن محصلة الإبداع في العرض عائدة إلى المخرج دون إغفال ما للمؤلف والممثل من دور فعال في صياغته العرض لأن الجزم بإبداع طرف واحد في صورة العرض النهائية أمر غير صحيح وغير مقبول ربما.

ويمكن القول أن العرض بهذه الإشارة البسيطة عنده لا يقوم على محاكاة الواقع وإنما يساهم الممثل بالتفاعل من الحركة والموسيقى والضوء وغيره على إحداث تناغم روحي يكون بينه وبين المتفرج قوامه مخاطبة الطاقة الروحية التي يحركها جسد الممثل والتعبير الجسدي.

في هذا السياق يقول: « إن منهجية العمل على خشبة المسرح شانها شان منهجية العمل في القنوات الأخرى فهي تقوم على الضوء والشكل واللون وهذه العناصر الثلاثة كان يجب استخدامها كما في الفنون الأخرى لتحقيق تجربة فنية لكن الاعتقاد الدائم بأن خشبة المسرح يجب أن توهم بالواقع قد شل الجهود لفترة طويلة»[52] ومعنى هذا أن التركيز على العنصر المرئي هو المبدأ السائد لديه فهو ينظر إلى الموسيقى بنظرة فيها جمالية الصورة المسرحية أكثر من كونها عنصر من العناصر السمعية وعلى الرغم من كل الأفكار التي أكدها وحاول تطبيقها هذا الثنائي على العرض المسرحي لإحداث شاعرية خاصة .

عناصر الإخراج في مسرح بريخـــــــت :

آمن "بريخت Bricht" بدور المسرح التعليمي والتنويري فانصب اهتمامه على التأثير في المتفرج في العرض المسرحي بصورة ايجابية تمكنه من تنشيط وعيه وإيقاظ فاعليته وإذا كان هذا الأمر صعبا فهو قابل للتحقيق تدريجيا لأنه يريد بأسلوبه في الفن أن يكشف عن حقيقة هدا الأخير وهو وإن كان يعلم أن الفن من ناحية إثارة اللذة لون من ألوان التسلية فهو في جانب أخر يطرح سؤالا مباشرا.

(52) محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي، ص: 47.

ما هي المنفعة التي تعود على المجتمع من المسرح؟ فيجيب: أن على كاتب المسرح الحديث ألا يخاطب الشعور بل يخاطب العقل بمعنى أن واجب كاتب المسرح هو القيام بتعليم هذا العقل ودفعه إلى الحركة ومن ثمة إلى التغيير « وهو ما وضحه فعليا في كتابة الأرجوان الصغير عام 1947م حينما قارن بين المسرح الأرسطوطالي والمسرح غير الأرسطوطالي أي الشكل الدرامي الذي قام عليه المسرح قديما والشكل الجديد الذي سيحاد بالشكل الملحمي للمسرح حديثا.

الشكل الدرامي	الشكل الملحمي
يجرى الأحداث	يروي الأحداث
يلقى بالمتفرج في شبكة الأحداث التي تجري على خشبة المسرح	يجعل من المتفرج مراقبا
يستهلك فاعليته	يوقظ فاعليته
يستشير فاعليته	يضطره إلى اتخاذ مواقف صورة للعالم
تجربة حية	المتفرج يقف في مواجهتها ويدرسها
المتفرج يقف وسط الأحداث ويشارك في معاناتها	الإنسان موضوع البحث
الإنسان كائن يفرض انه معروف مقدما الذي لا يقبل التغيير	الإنسان الذي يقبل التغيير ويغير التوتر متعلق
التوتر متعلق بالنهاية	بمجرى الأحداث كل مشهد قائم بذاته.
المشهد مرتبط بغيره من المشاهد	

ويمكننا التعليق على هذا الجدل بالقول: أن رؤيته لهذه العناصر في تجربة العرض المسرحي قد شملت النص المسرحي بداية مرونا بالأداء التمثيلي ... وصولا إلى آليات التلقي ذاتها.

لقد تبنى "بريخت Brecht " مبدأ جديدا في تقنية التمثيل وهو مبدأ التعليم والتغريب « والتغريب هو تحرير المنصة وصالة لمشاهدين من كل ما هو سحري و من أمثلة ذلك، وضوح أجهزة الإضاءة للمشاهدين كي تبعدهم عن الاستغراق في الوهم عن المرغوب فيه كما أشار إلى التفات الممثل نحو الجمهور ومخاطبته بكل عفوية وبساطة حتى لو كان في ألبسته وماكياجه»[53] وإذا كانت هذه الطريقة مستهلكة في وقتنا الحاضر لأن الجمهور أو الممثل قد أساءوا توظيف مثل هذه الأساليب وإذا كان قد عمد إلى مخاطبة الجمهور فان هذه الوسيلة لم يدع إليها كقاعدة وإنما يجب أن يكون توظيفها في وقت مناسب حتى يتمكن من إعادة صياغة مشهده بطريقة جديدة غير مألوفة.

ويعني هذا أن جوهر التغريب شكلا ومضمونا لديه سواء كان نصا يكتب أو إخراجا يمثل في جعل الشيء العادي المألوف غير مألوف وبالتالي نستثير الآخرين ونجذبهم لحب الاستطلاع والاهتمام بالموضوع.

إن رؤيته للمسرح الأرسطي في سعيه إلى تطهير المتفرج عن طريق تفسير الدوافع النفسية للشخصيات والتوحد معها تجعل المتفرج لا يرفض النظام السياسي أو الاجتماعي فهو يرى أن التطهير بهذا المفهوم لم يحقق ما يريد أن يصل إليه لأنه مجرد مستهلك لطاقة المتفرج في حين أنه كما أشرنا سابقا يريد استفزاز مشاعر الغضب والرفض داخل نفس المشاهد فيصبح هذا الأخير تواقا بطريقة أخرى ويقول في هذا الصدد «لا يتعين أن نتصور وبالتالي نصور الظروف التاريخية وكأنها قوى ما معتمة غامضة إنها في الواقع تخلق وتدعم من قبل الناس هم أيضا يغيرونها»[54].

(53) بريخت: مسرح التغيير، تر: قيسي الزبيدي، ص: 18. و ينظر: سوزان بينيت، جمهور المسرح، ص: 457.

(54) أحمد سخسوخ: برتولد بريخت، مجلة الفنون، القاهرة، ع 23، 1985، ص: 61.

إذا لم يكن "بريخت Brecht" يبحث بهذا الأسلوب عن الإبهار الجمالي الذي يبهر به جمهور مسرحه وإنما أراد بذلك أن يحاور تاريخ الإنسانية وتقليدية الفن بحثا عن وسائل تجعل من الفن سلاحا فعالا في معركة الإنسانية ضد أشكال الفقر.

إن الانفعال الذي يهدف إليه بهو الذي يتعلق بعملية عقلية فطرية لأن إغراق المسرح التقليدي في الانفعال العاطفي يقيد المتفرج ولا يحرره من سلطة ما يشاهد في حين أن انفعال المتفرج لديه يجعله يطمح إلى تغيير كل الأوضاع و يقول في هذا المجال: « كلما اشتدت القبضة على أعصاب الجمهور قلت فرص التعليم وبمقدار ما حاولنا إقناع الجمهور بأن الممثل يماثل بين تجاربه ومشاعره وبين الخراج قلا ما يتعلمه وكلما كثر ما يمكن تعلمه قلت المتعة الفنية»[55] ومن الخطأ أن نفهم أن نظريته في تجسيد الشخصية المسرحية أو التغليب لدى الممثل هي ألا يمثل « إن هؤلاء الذين لم يفهموا أفكاري يريدون أن يجعلوا من الممثلين دمى محطمة أو شخصيات محنطة تتحرك »[56] ويؤكد ما قلناه تجربته في مسرحية الأم شجاعة حيث أدت الزوجة الدور بعواطف جياشة واندمجت مع المسرحية وهو الاتجاه الذي يناهضه مسرحه الملحمي ويقول أحد المخرجين في هذا الصدد: « إذ أراد "بريخت" أن يمنح الجمهور من التعاطف مع الأم شجاعة فعليه أولا أن يهدم الثقافة الغربية من أساسه فالعطف على الأمهات والسيدات الوحيدات المتقدمات في السن أمر مبني في هذه الثقافة وجزء لا يتجزأ منها»[57] وفي نفس السياق يقر حقيقة أخرى وهي حرص الممثل على اكتساب المهارة اللازمة التي تمكنه من التعبير على خشبة المسرح «خشبة المسرح ليست مكانا لحفظ النباتات المجففة ولا حتى متحفا يزدحم بالحيوانات المحنطة أن مهمة الممثل هي خلق صور لأناس أحياء مفعمين حيوية»[58]، لقد أحدث تأثيرا

(55) إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، ص: 93.

(56) محمد سعيد الجو خدار: مبادئ التمثيل و الإخراج، ص: 30.

(57) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، وزارة الثقافة، إصدارات المهرجان التجريبي، القاهرة، دط، 1992، ص: 244.

(58) برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ص: 265.

لا يستطيع أحد أن ينكره في هذا القرن يقول "بيتر بروك": «ليس ثمة إنسان يهتم بالمسرح اهتماما جادا ويستطيع أن يمر" ببريخت" مرور الكرام»[59]، إن هدفه من خلال ما قدمناه يبدو في طرحه لمفاهيم جديدة حيث ينظر إلى المسرح كأداة وعي تمكن من التغيير.

اتجـــــاهـــات الإخـــراج المعاصـــرة:

المرحلـــــة الانتقاليــــــة:

إن التطور الذي يمس وسائل التعبير الإنساني من خلال استلهام التجربة الحياتية أو من خلال التجربة الفنية وتطور أساليب التعبير في الإخراج المسرحي هو نتاج لتطور حاصل في المجتمع البشري سواء مس هذا التغيير المستوى الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي.

لقد شهد العالم بعد (الحرب العالمية الثانية) تغييرا كبيرا وتحولا بارزا مس الأفكار و المعتقدات واستدعى الأمر البحث عن صيغ تعبيرية جديدة في المسرح بهدف التعبير عن الحلم الإنساني الذي يترجم واقع الإنسان المعاصر و يعبر عن أحلامه في حركة دائبة تختزل الماضي لبعث رؤى جديدة وظهر في سماء المسرح كوكبة من الأسماء حملت على عاتقها مسؤولية تطوير فن الإخراج بنظرة جديدة وبوسائل تقنية حديثة وكان المسرح حلقات متواصلة تتوجه بهدفها إلى التعبير عن ذات الإنسان و أحلامه ولأن الحديث يطول في هذا المجال سنركز على أهم الأسماء التي تألقت في هذه المرحلة "جون لتلوود Jean letlwood" و"جيرزي جروتفسكي Djirzi Grotvski" و "كانتور تادووش Kantour Tadouch".

1- جـــون لتلوود Jean letlwood:

(59) بيتر بروك: المساحة الفارغة، تر: فاروق عبد القادر، كتاب الهلال، القاهرة، دط، 1986، ص: 115.

يجمع الكثير من النقاد على أن "جون لتلوود Jean letlwood " هي أول مخرجة عمدت إلى استعمال مصطلح الورشة المسرحية حيث تبنت نظرية جديدة تتمثل في البحث عن مسرح بشكل علمي دقيق وعبرت عن ذلك في بيان لها حينما شرعت في إنشاءها « الورشة المسرحية هي جماعة من الفنانين و الفنيين و الممثلين الذين يجربون في فنون خشبة المسرح»[(60)] و هذا يعني أن هؤلاء سيفرضون صياغة جديدة ترفض ما كان قائما لقد عمدت المخرجة في أسلوبها الإخراجي داخل الورشة إلى استخدام عنصر التجريب بمنح الممثل فرصة الارتجال كما تهتم أيضا ببعض العناصر التي آثارها "ستانسلافسكي Stanislavski" عند الممثل مثل الذاكرة الانفعالية و الخيال.

« إن استخدام المخرجة لبعض التقنيات عائد إلى جعل الممثل يتحرر من سلطة الأداء التمثيلي إذ يستطيع الممثل أن يبتعد عن الوقوع في النمط لأن تكرار الذات و قولبة الأدوار المسرحية تجعل العرض المسرحي خاليا من الروح »[(61)] ونفهم من هذا القول أن عمل المخرجة مع الممثل يعتمد على الارتجال حيث تتحقق حالة انفعالية لا يتأتى الوصول إليها إلا عن طريق هذا الأمر « فلارتجال هو الوصول إلى الحالة العاطفية للمشهد»[(62)].

لقد فسحت الورشة المسرحية بهذا المفهوم تعاونا لا حدود له بين المؤلف و المخرج والممثل (العمل الجماعي) بل وساعدت أكثر على صياغة العرض المسرحي.كما حرصت المخرجة في أسلوبها الإخراجي على عدم الحد من حرية الممثل « يشعر الممثل أن له ذاتا مبدعة فلم تكن أبدا على الرغم مما تتمتع به من سمات

(60) أنتوني فروست ورالف يارو: الارتجال في الدراما، تر: عبد الوهاب محمود خضر، وزارة الثقافة، إصدارات المهرجان التجريبي، القاهرة، دط، 1994، ص: 169.

(61) المرجع نفسه، ص: 170.

(62) المرجع نفسه، ص: 171.

القيادة تمارس سلطة القائد »[63] وهذا يعني أنها تبنت فكرة العمل الجماعي والوصول بالمسرح إلى تحقيق رؤية اجتماعية لوظيفة المسرح « إذا حقق المسرح أهدافه الاجتماعية فإن الأحداث الحية المعاصرة تخلق الدراما وبالتالي تصبح الثيمة مهمة بالنسبة للمتفرج أن كل مسرح يجب أن يحيا في زمنه»[64]، لقد حققت " جون لتلوود Jean letlwood" بنظرتها إلى المسرح وبأفكارها الإنسانية قواعد جديدة للتعامل مع الممثل و المؤلف حيث فتحت آفاق جديدة للعديد من المخرجين و أيضا للمسرح و القضايا الاجتماعية.

2- جروتفســكـــي Grotowski:

لم يعتمد "جروتفسكي Grotowski " كمخرج بارز في إخراجه على الخبرة وإنما انطلق من معرفة علمية و منهجية فقد كان لدراسته العلمية، كما سبق وان اشرنا التأثير البالغ في صياغة أسلوبه الإخراجي حيث توصل بفلسفته الجديدة إلى ما أسماه بالمسرح الفقير «على الممثل أن يبتعد عن الأنماط والقوالب التي تغربه عن ذاته كما ينبغي أن يستغني المسرح عن العناصر الزائدة فالعملية المسرحية يمكن أن تستغني عن الأزياء والموسيقى بل يمكن أن تحيا بدون نص مسرحي»[65] في حين أن الممثل لا يمكن إلغاؤه ضمن هذا الإطار لأن هذا العنصر هو أساس التجربة بل هو جوهرها الحقيقي، وهي النقطة الأساسية في منهجه الإخراجي، ولأنه يصر على أن فنون الموسيقى والشعر والضوء وغيرها فنون دخيلة على المسرح ينبغي الاستغناء عنها بل إن الاعتماد عليها هو نوع من السرقة الفنية « والمسرح الغني كتعبير مضاد للمسرح الفقير، فالمسرح الغني يعتمد على السرقة الفنية فهو يستمد وجوده من فنون أخرى فيقدم عروضا مهجنة أو خليطا من الفنون بدون عمود فقري أو شخصية، ومع ذلك فهي تقدم كعمل فني يتسم بالوحدة العضوية»[66] وهو بهذا القول يكشف عن

(63) محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي، ص: 79.

(64) المرجع نفسه، ص: 80.

(65) جيرزي جروتفسكي: نحو مسرح فقير، ص ص: 21-22.

(66) سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي، ص: 158.

ماهية المسرح حيث يتحقق بالفقر في استخدام التكنولوجيا وبالتالي استخدام الطاقة الروحية للإنسان كما وضح أسلوبه الإخراجي عندما تعامل مع ما يسمى بـــ (نص العرض) الذي يوظف فيه أحيانا الملامح الرمزية والأسطورية « يهدف جروتوفسكي إلى الوصول بالمتفرج إلى عدم التفاعل مع الأسطورة بشكل يعكس فرديته لأن الأسطورة في أساسها نموذج جماعي »(67) وهذا يعني الوصول إلى خلق حالة طقسية وجعل المتفرج يتجاوز حدوده الواقعية وقد علق "روز إيفانز" قائلا: « إذا كان اهتمام بريخت ينصب على دفع المتفرج إلى التفكير، فإن مسرح جروتفسكي يعمل على إزعاج المتفرج من أعماقه».(68) وفي نفس الإطار يؤكد "جروتفسكي Grotowski" على أن عمله يبتعد عن الصورة التقليدية وذلك بعدم مبالغة المخرج في تقديم التوجيهات والمفاهيم المسرحية لأن هذه الأمور قد تحد من أداء الممثل وإذا كانت المخرجة "ليتلوود Letlwood" قد جعلت من الورشة المسرحية أسلوبا للعمل المسرحي فإن "جروتفسكي Grotowski" جعل معمله محاطا بالقداسة والرهبنة وهي أفكار قد استحال تحقيقها في مرحلة لاحقة وعلى الرغم من الفترة القصيرة التي قضاها في هذا المعمل المسرحي، إلا أن تجاربه قد تركت بصمات لا بأس بها.

الاتجـــاه الإخراجـــي عند المخرج السينوغراف:

لقد أشرنا في السابق إلى جملة من المتغيرات التي شهدها العالم فيما بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية وبينا أن هذه المتغيرات قد امتدت إلى وسائل التعبير في المسرح وشمل ذلك الإخراج باعتباره جزء لا يتجزأ من العملية المسرحية إذ أصبح هناك أسلوب تركيبي وآخر تصويري، فأما التركيبي فيعمد إلى تركيب أشكال فنية منفصلة مثل الرقص و التشكيل والضوء والحركة والموسيقى و الحكي في سياق واحد لصياغة عمل فني مترابط. أما الأسلوب التصويري فينحو إلى اعتبار المخرج كاتب تصويري يعمد إلى طغيان التعبير المرئي كي

(67) المرجع نفسه، ص: 159.

(68) جيمس روز إيفانز: المسرح التجريبي نحو آفاق القرن القادم، تر: محمود أبو دومة، مجلة المسرح، القاهرة، ع94، 1996، ص: 54.

يستخرج الدلالة من تراكم الصور المسرحية باعتبارها العنصر الخالق للمعنى ويقلل في نفس الوقت من الاعتماد على اللغة المنطوقة بشكل خاص والتجربة اللغوية بشكل عام ولا يعني هذا أن المخرج إما أن يكون هذا أو ذاك لأن جميع المخرجين تصويريين وتركيبيون وتدفق العرض بجميع مكوناته الزمانية و المكانية كالإطار المعماري أو حركة الممثلين والإيقاع والموسيقى، هو الذي يفرض على المخرج عناصر تصويرية وتركيبية فالمخرج في نهاية الأمر هو مؤلف العرض المسرحي وهو الذي يعتمد على تضافر عناصر التعبير بشكل عام ويعتمد العرض في صورته النهائية على التعبير الذاتي الصادر منه كفنان، أما وصف المخرج بأنه تصويري أو تركيبي فمرجعه وصف الأسلوب الإخراجي وربما يعود ذلك لكون "بريخت Brecht" هو الآخر يعد نموذجا لتوحد عناصر التركيب والتصوير لأنه مؤلف ومخرج وبالتالي فليس هناك مساحة كبيرة بين المادة الدرامية المكتوبة والتناول الإخراجي لها على المسرح.

1- أسلوب اللغة المشهدية عند (تادووش كانتور Kantour Tadouch):

إذا كان "بروك Brook" يرى أن المخرج المسرحي، ليس مجرد تقني محترف يستطيع التعامل مع كل عناصر التعبير في التجربة المسرحية، فقد ذهب المخرج البولندي " كانتور Kantour " إلى حد أبعد من ذلك، فهو يعتقد بضرورة إلمام المخرج بكل المهارات المسرحية من تمثيل وإعداد وتنظير، مثله في ذلك مثل المخرج الإنجليزي "كريج kridj" الذي كان مخرجا وناقدا ومصمما وممثلا، يمتلك قدرات إبداعية تمكنه من ممارسة هذه الفنون، « لقد أمن "كانتور" بضرورة النظر إلى الفراغ المسرحي بصورة ديناميكية واستخدم التشكيل باعتباره عنصرا منشطا للمعنى خالقا له و ليس باعتباره خلفية يرتكز عليها الممثل في أدائه على خشبة المسرح. كما حرص على اختيار العناصر التي تحقق له توصيل المعنى وتبني فكرة أن الإخراج المسرحي هو نوع من أنواع الكتابة المسرحية حيث يوظف فيها المخرج مختلف عناصر العرض من الحركة والإيماءة والملابس والضوء

والتشكيل والرقص والموسيقى والصوت، لصياغة لغة مشهديه قادرة على إبراز المعاني بصورة لا تحققها اللغة المنطوقة»[69].

لقد تشكل أسلوبه في الإخراج المسرحي من فكرة مناهضة المسرح الأدبي والاتجاه نحو فنون العرض المسرحي والتأكيد على دور العناصر المرئية تماما مثل "جوردن كريج Jordan Kridj" و"أدولف أبيا Apia"، وبالتالي« فقد أولى الفراغ المسرحي بشكل خاص والعمارة المسرحية بشكل عام عناية كبيرة و لم ينظر إلى خشبة المسرح، باعتبارها مكانا للتزيين والزخرفة، ولكن باعتبارها فراغا عميقا يجب أن يمتلئ بالمشاعر والأحاسيس وتدفق الأحداث»[70] وهذا يعني قدرة الإنسان على التعبير بشكل روحاني فهو لم يهتم بالمفاهيم البريختية مثل الطبقة والثورة، ولكنه اهتم بالمتفرج في جانبه الروحي وقد بينا أن أغلب المخرجين البولنديين من "كانتور Kantour " إلى "جروتفسكي Grotowski"، لم تشكل المفاهيم لديهم أساس لأعمالهم المسرحية ولعل الاهتمام بدور الجسد الإنساني كأداة تعبير عن التجربة الحياتية والروحية للإنسان هو أمر وليد التأثر بتقنيات الممثل الشرقي، لما في أدائه من مشاعر طقوسية ولاستناد حركته الجسدية على فلسفة روحية عميقة.

« آمن "كانتور" بضرورة التوحد العضوي بين الممثل والمادة المسرحية، سواء كانت هذه المادة عناصر تشكيل أو ضوء نصا مسرحيا بحيث تمثل اندماج الممثل والمادة وحدة كلية لا يمكن تجزئتها لذا فقد ألغى من عقيدته الإخراجية المفاهيم الجزئية مثل الدور وطبيعة الشخصية المسرحية و الموسيقى و النص المسرحي »[71] أي أنه يؤمن و يعتمد على الممثل ليس باعتباره حضورا بشريا فقط ولكن على اعتبار أن القوى المحركة لا يقودها إلا الممثل .

---

(69) ينظر: محمود أبو دومة، تقنيات الإخراج في مسرح الممثل، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية،1995، ص ص: 56-96 .

(70) يان كوزوفيتش: مسرح الموت عند كانتور، تر: هناء عبد الفتاح، وزارة الثقافة، إصدارات المهرجان التجريبي، القاهرة، دط، 1993، ص: 60.

(71) ينظر: هناء عبد الفتاح: دراما الموت عند كانتور، مجلة المسرح، ع36، القاهرة ،1991، ص: 44.

« لقد دفعه الإيمان بالإنسانية إلى الصعود بنفسه على خشبة المرح مع الممثلين أثناء العرض ليس باعتباره ممثلا ولكن بصفته الذاتية واسمه الحقيقي »[72]، أي إنه كان يحقق للممثلين حرية إبداعية في التعامل مع المادة المسرحية بشكل تلقائي ويفتح المجال أمام الممثل حتى يفجر طاقاته، " فكانتور Kantour " بأسلوبه الإخراجي أراد أن يبتكر شكلا مسرحيا يعتمد على الاستقلال و الذاتية لا على المحاكاة أو التقليد و لعل حضوره على خشبة المسرح كمخرج يخدم فكرة كسر الإيهام و يحقق أثرا تغريبيا بطريقته الخاصة. وقد قال" هناء عبد الفتاح" في هذا السياق «لم يتوقف إنتاج هذا الفنان المسرحي الطليعي عند صيغة من الصيغ أو شكل من الأشكال الثابتة بل كانت تتغير عروضه المسرحية وفق متغيرات الطرح إلى مظاهرة مسرحية»[73] وهذا يعني استخدام هذا الأخير عناصر ومفردات مختلفة مما نتعامل به حتى في حياتنا ل اليومية فهو أراد أن يحول المادة الحياتية من عنصر ساكن إلى عنصر خالق للمعنى قادر على التعبير والتواصل مع المتفرج.

إن جهود هؤلاء المخرجين لم تكن لتنشأ من العدم فهؤلاء قد اعتمدوا وبشكل بسيط على جهود من سبقوهم ولعل هذا الاعتماد هو الذي كفل لهم الوصول بالإخراج المسرحي لهذه المرحلة أي أنه انتقل من مرحلة الصنعة أو الحرفة إلى مرحلة الفن الرفيع وقد عبر المخرج الروسي " ألكسندر توفستنجوف Alexander Tovstinjov" عن هذه الحقيقة قائلا: « بدون المخرج لا يمكن للمسرح أن يعيش فهو فقط من يقوده ويحدد معالم طريقه الإبداعي وهو من تتعلق به جميع مشاكل فن المسرح بلا استثناء فالمخرج يتحمل مسؤولية ليست قليلة عن العرض المسرحي فهو المسؤول عن رداءة النص وعن الممثلين وتمثيلهم المصطنع وعن الجمهور»[74] ويعني الكسندر بهذا الرأي تلك المسؤولية التي يحملها المخرج على عاتقه تجاه كل التفاصيل

---

(72) ينظر: يان كلوسفسكي: نهاية طريق طويل أم بداية جديدة، تر:نهاد صليحة، مجلة المسرح، القاهرة، ع46، 1992، ص: 15.

(73) ينظر: هناء عبد الفتاح، دراما الموت عند كانتور، ص: 44.

(74) ينظر: الكسندر توفتسنجوف، الإخراج صنعة أم موهبة: تر صالح سعد، مجلة المسرح، عدد49، ص: 40 و ينظر: زيجمونت هبنر، جماليات فن الإخراج، تر: هناء عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1993، ص: 96.

المتعلقة بالعرض وهذا سيفتح المجال أمام تساؤل مهم يطرح نفسه من قبل من انشغلوا بهذا الفن وهو: هل يمكن اعتبار الإخراج موهبة أو مهنة (حرفة)؟ ولعل الإجابة على هذا السؤال لن تكون محددة بصورة واضحة فالقول بالموهبة وحدها لا تكفي أحيانا فالمخرج المتمتع بخبرات مختلفة، يظل يفتقد إلى المعرفة المنظمة ومن الواجب والضروري له تكوين ثقافة مسرحية عامة حتى يستطيع تقديم الأفضل وتوظيف خياله بطريقة صحيحة تجذب الناقد والمتفرج معا.

إن ما يمكن قوله عن المسرح بشكل عام، كصياغة فنية وكمفهوم صنعه الإنسان عبر تاريخه الطويل من خلال صراعه مع الواقع ومع ذاته قد اتسع لكل أشكال التعبير المتعلقة بالتجربة الإنسانية، أما الإخراج بشكل خاص قد انحصر مفهومه بين رأيين كما قدمنا من خلال اتجاه يتزعمه "ستانسلافسكي Stanislavski " واتجاه يتزعمه كل من "جروتوفسكي Grotowski "، ليتلوود Letlwood "، تادوش Tadouch ".

الإخـــراج في المســـرح العربـــي :

لقد كان للإخراج المسرحي العربي باتجاهاته المتنوعة، التأثير الأكبر في الفن المسرحي العربي بشكل عام والإخراج العربي بشكل خاص، إذ لم يخل قلم ناقد مسرحي من التأثير بالنقاد الغربيين و بالأطروحات الفكرية النظرية، بطريقة مباشرة وقد يعود السبب في ذلك إلى انعدام الثقافة المسرحية العربية وانقطاع جذورها في التربة العربية، لذا فإننا لا نستغرب دعوة بعض الدارسين المسرحيين إلى ضرورة تمثل شوامخ المسرح العالمي كمرحلة أولى تليها مرحلة الخلق والإبداع و الهدف من وراء ذلك هو التدريب على الفن المسرحي، عموما والإخراج خصوصا والمساهمة في تنمية ذوق الجمهور وتربيته، لقد تعددت مصادر التأثر بالإخراج الغربي وتنوعت ونذكر من بين ذلك، البعثات العلمية إلى دول أوربا الغربية والشرقية لتلقي علوم المسرح وفنونه، علما بأن التأثير لم يقتصر على المبعوثين إلى الدول الأجنبية فحسب، بل شمل أولئك الذين تلقوا تعاليهم المسرحية في مصر العربية، ذلك أن المسرح المصري قد هضم مقولات أرسطو في المسرح و لم يتوانى في تمثيلها في أكثر أعماله، إضافة إلى ذلك مدى استيعابه المقولات البريختية ولاسيما أنه لاقى الظروف المواتية لذلك تقول " فريدة النقاش": « في حين فتحت هذه العروض الباب أمام مناقشة واسعة لأسس المسرح الملحمي كما طرحها بريخت فبرز الكورس والأداء البريختي والمعلومات وروجت لترجمات نصوص كثيرة من كتاباته وكتابات "بيسكاتور"، طورت بسرعة فائقة أدوات العرض المسرحي وأشكاله وحدثت تغييرات في أشكال الأداء من الإضاءة، في استخدام الخشبة وفي العلاقة مع الجمهور».(75)

إن "فريدة النقاش" بهذا القول تكشف عن حقيقة التفاعل العربي مع الفن المسرحي بكل عناصره، فأرض الواقع كانت ممهدة لتقبل كل هذه الظواهر والاستجابة لها بقدر ما كانت هي نفسها تغييرا عن تغيرات

(75) حورية محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سوريا: ينظر الموقع:

masrah alfayoum.you7.com montada –F4/topic .t350.htm

المحسوسة، لقد كان لانتشار المسرح الأوروبي في مصر عن طريق العروض المسرحية وعن طريق البعثات العلمية دور في تمثله في المسرح العربي المصري ومن ثم أدى إلى تأثر المسرح السوري عن طريق التبادل الثقافي وتجدر الإشارة إلى أن الأوضاع التي مرت بها البلاد ساهمت في تحديد نوع التأثير، فالمؤثرات غالبا ما تكون مرتبطة بالتغيرات الحاصلة و الولادة الجديدة لمسرح جديد ومفاهيم نقدية مسرحية، انبثق في أرض حبلى بالمتغيرات.

كذلك بوادر تغيرات الواقع السياسي والاجتماعي الذي شهدته البلاد العربية والانفتاح على العالم الخارجي أدى إلى تفاعل بين الثقافة العربية العالمية وظهرت التجمعات الأدبية التي ساهمت في خلق جو من الصراع الفكري بين مختلف الاتجاهات النقدية.

إن الفلسفة الوجودية التي برزت في فرنسا وبلاد أوربا والتي جعلت الأدب القصصي والمسرحي خاصة وسيلة للتغيير عن أفكارها كانت مصدر تأثر للثقافة العربية فحيث الخمسينات من هذا القرن، كما أن احتكاك العرب بالغرب بدا أكثر عمقا .

ومهما يكن من أمر، تأثر العرب بالغرب وانعكاس ذلك في بعض الأعمال بمختلف أشكالها، فإن العملية الإخراجية العربية تطرح هي الأخرى كعنصر ملازم للمسرح ولا يكاد ينفصل عنه على اعتبار أن هذا الطرح سيوضح طبيعة العلاقة بين المخرج العربي والمخرج الغربي من خلال تطور حركة الإخراج كعملية تطبيقية تنقل النص المسرحي إلى الجمهور عن طريق ما يسمى بالعرض وذلك بالاهتمام بكافة التفاصيل.

وإن كانت بعض الدراسات تؤكد « أن المسرح العربي لم يكن بحاجة فعلية للإخراج بشكله الحديث وهذا قبلا في بداياته، لأن الإلقاء كان العنصر الأساسي في التمثيل على الخشبة ».(76)

(76) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 11. و ينظر: حمدي الجابري: المخرج المسرحي العربي ناقلا و مبدعا، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، دط، 1992، ص: 43.

كما تشير بعض الدراسات في بدايات المسرح العربي «كما في الغرب، إلى عدم وجود وظيفة المخرج، لكن عملية الإخراج، كانت موجودة وكانت تتم تفاصيلها دون أن تسمى إخراجا بشكل صريح »[77] وهذا يعني أن المهتمين بالمسرح لم يكن عملهم مقتصرا على كتابة النص وإنما إعداده بحيث يتلاءم مع طبيعة الجمهور ومن ثمة الاهتمام بكافة تفاصيل العرض، ففي مصر مثلا عرفت العملية المسرحية تطورات لا بأس بها، «بفضل اجتهادات واقتباسات " يعقوب صنوع " عام 1870م و "أحمد أبو خليل القباني" الذي ترك سوريا وهاجر إلى الإسكندرية عام 1884م بعد عامين من الاحتلال الانجليزي »[78] وكما سبق وأن أشرنا في ما يتعلق بتطور الإخراج الغربي فإن نفس هذه الفترة على المستوى الأوروبي هي التي شهدت صعود نجم "ساكس مينجن Sax Minjin" في ألمانيا وأندريه أنطوان Andri Antwan" في فرنسا وما استتبع ذلك، من ظهور المخرج كشخصية مسرحية صانعة لتجربة العرض المسرحي فكيف تم تطوير مصطلح الإخراج العربي وكيف تسنى للقائمين على عملية المسرحية العربية، الوصول بالإخراج العربي إلى مكانة ترقى إلى الإخراج الغربي.

لعل العودة إلى الإخراج العربي في مصر وتتبع العملية الإخراجية في هذا البلد تكشف عن مدى اعتماد أصحاب المسرح والمتعلقين بهذا الفن ومنهم " يعقوب صنوع " على الترجمة والاقتباس من المسرح الفرنسي حتى لقب " مولبير مصر " و عن طريق "صنوع" وغيره من الرواد الذين أسسوا بعض الفرق المسرحية مثل فرقة " اسكندر فرج " و "حداد قرداحي".

انتشر وذاع هذا الفن ليس في القاهرة فقط والإسكندرية بل تعداه إلى بيروت ودمشق وكانوا أيضا السبب في انتقال الظاهرة الفنية إلى تونس والمغرب والجزائر اللاتي عرفت المسرح عن طريق الفرق المصرية الزائرة.

---

(77) ماري إلياس و حنان قصاب: المرجع السابق، ص: 12.

(78) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1980، ص: 27.

إن المتتبع لمسيرة هؤلاء الرواد المؤسسين للمسرح العربي، سيقف عند عدم كون هؤلاء مخرجين بالمعنى العلمي لوظيفة المخرج كما نعرفها اليوم، بل إن دورهم اقتصر على ترتيب عناصر العرض المسرحي وتنظيم إنتاج العرض، على الرغم من قيامهم بإعداد النص أو اقتباسه وتوزيع الدوار وطبعا هذه الأدوار لم تكن كافية كي نطلق عليهم وصف المخرج كما نعرفه في عالمنا المعاصر.

« ويعزى إلى "جورج أبيض" في المرحلة التالية لهؤلاء الرواد إنتاج أول عمل مسرحي بشكل يقترب من المفاهيم العلمية وذلك بعد عودته من البعثة التي أوفده إليها الخديوي لدراسة المسرح في فرنسا عام 1910م حين بدأ الميزانسين (الحركة) على أسس تخطيطية ومرتبة فأصبح هناك تخطيط وتوزيع عام للمسرحية، لا يخرج عنه الممثلون».[79]

ولعل هذا الرأي يكشف عن أهم إنجازات "جورج أبيض" كرائد في عالم المسرح المصري فهو حاول بطريقة ما رسم حركة على خشبة المسرح مطبقا المعنى العلمي في تعامله مع تجربة العرض المسرحي وهي مظاهر تكشف أو تعد من أهم واجبات المخرج الحديث ولا يمكننا في هذا السياق أن نغفل عن أمر قام به هذا الأخير و هو استعانته بكل من "عزيز عيد " و "زكي طليمات " فيما بعد للقيام بالإخراج، ليتفرغ هو إلى تمثيل العديد من الأدوار المسرحية مثل (عطيل) و (أوديب) محاولا بذلك خلق مناخ من الثقافة المسرحية الأوروبية وتم بذلك إرساء تقاليد مسرحية في المجتمع المصري وهو أمر مهد فيها بعد لظهور دور المخرج كمترجم لأفكار الكاتب المسرحي و إذا كان جورج أبيض قد وجد ذاته النابغة في هذا المجال بعد أن درس المسرح في

(79) سعاد أبيض: جورج أبيض، المسرح المصري في مائة عام، دار المعارف، القاهرة، 1970، ص: 121.

باريس فإن " عزيز عيد " قد نبغ في التمثيل والإخراج معا، بل ويعتبره "سعد أردش" «شيخ المخرجين في المسرح المصري وفي المسرح العربي ».[80]

فقد عبر عنه الكثير من النقاد بأنه فنان مشحون بعاطفة رومانسية جياشة تقف عل الحدود الفاصلة بين العبقرية والجنون، إلا أن معارفه قد اعتمدت على خبراته الشخصية إذ لم يتح له السفر إلى الخارج لصقل موهبته مع انه مارس التمثيل والإخراج على المصطلحات غير العلمية مثل « الوحي والإلهام وهي مفاهيم لم ينج منها "ستانسلافكسي Stanislavski" ذاته في مراحله الأولى وتنتج هذه المفاهيم من عدم التوازن القائم بين الموهبة من جانب والمعرفة المنظمة والثقافة الشاملة من جانب آخر وهي مفارقة كانت تتجلى بشكل واضح في شخصيته عزيز عيد»[81] هذا الأخير الذي امتلك ناصيته مواهب متعددة في الإخراج والتمثيل والإعداد والترجمة ورسم المناظر، على أن هذه المهارات لم يقابلها معارف منظمة، لذا كانت موهبته عبئا على شخصيته الفنية فهو لم ينظر إلى الإخراج باعتباره عملا قائما بذاته يستحق أن يكرس له جهده المسرحي، إنما باعتباره عنصرا ضمن مجموعة عناصر يمارسها جميعا، مما جعل من اتجاهه المسرحي اتجاها موسوعيا لا يعرف التخصص مما جعل البعض من النقاد يؤكد ويقول: أن "عزيز" صاحب حس في مختلف المجالات التأليف، الأداء والإخراج والديكور والإضاءة والإدارة المسرحية، نجد لمساته في كل ثانية في العرض الذي نراه من إخراجه، كان يعطي أفكاره لمصممي المناظر والملابس باختصار كان عزيز موسوعة فنية شاملة أو فنا شاملا [82] وهو رأي يلقي الكثير من الضوء على شخصية "عزيز عيد" كرائد يجمع بهذا كل مقومات العرض المسرحي في شخصية الفنية، بل إن هذا الأمر يؤكد على سيطرة هذا الأخير على مقومات التجربة المسرحية ذاتها والإشارة

(80) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص: 24. و ينظر: صفاء الطوخي: عزيز عيد طائر الفن المحترق، القاهرة، مطبوعات المسرح الكوميدي، دت، ص: 30.

(81) فاطمة رشدي: الفنان عزيز عيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984، ص: 11.

(82) سعد أردش: المرجع نفسه، ص: 122.

إلى أسلوبه في عملية إخراج بعض المسرحيات، سيكشف عن تأثر هذا الأخير بمنهج من مناهج الإخراج الغربي فقد قدم مسرحية (الملك لير) "لشكسبير Shakespeare" « إذ عمد إلى بناء المناظر المركبة بكل تفاصيلها وكان يغلق الستارة الأولى بعد كل مشهد لفترة غير قصيرة، مما أدى الجمهور إلى الشعور بالملل، كما أدى ذلك إلى محو الأثر التراكمي للأداء التمثيلي »[83] وهذا الأمر يذكرنا بما تناولناه عن طموح " جوردن كريج Kridj" عندما أخرج مسرحية (هاملت) إذ تعامل بالستائر المتزلقة وانهيار بعض المناظر مما اضطره إلى إغلاق الستارة لمدة معتبرة وهو أمر يكشف عن نظرة الطموح الواحدة للمخرج وخياله ورغبته التي تميز بها كل من "عزيز عيد" و"كريج Kridj " وهو أمر جعل "روز اليوسف" تقول عنه: « كان "عزيز عيد" يرضى بالفقر والجوع، بأي شيء إلا أن يخرج رواية تمثيلية واحدة بطريقة لا يرضى عنها، فإذا أخذ في إخراج رواية دقق في اختيار الممثلين تدقيقا بالغا، لا يعطي أنفه دور فيها لممثل لا يؤمن بكفاءته »[84] وهو رأي يحيلنا إلى القول أن "عزيز عيد" استطاع ولو إلى حد ما التأكيد على أهمية الدور الفني لشخصية المخرج كشخصية وليدة على الساحة العربية في العشرينات والثلاثينيات من هذا القرن.

ومن مساهمته الإخراجية أيضا، بالإضافة إلى التمثيل والترجمة والإعداد وترتيب الممثلين، عرض العديد من المسرحيات مثل عرض (أهل الكهف) " توفيق الحكيم " و (أند رومان) و (تاجر البندقية) التي لعب فيها شخصيا دور شيلوك وقد أظهر من خلال هذا الدور موهبة تمثيلية عميقة وهو أمر تجاوز إلى حد مساهمته بالخبرة التي تمكن منها في كل من تونس والكويت، مما جعله أحد أهم رواد الحركة المسرحية في مصر والعالم العربي.

---

(83) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1980، دط، ص: 68.

(84) المرجع نفسه، ص: 69 .

ولعل المتتبع لمسيرة هذا المسرحي إخراجا وتمثيلا يقف عند سمات أسلوبه الإخراجي، الذي التزم فيه بالواقعية والارتباط بالنص المسرحي واعتبار المؤلف هو المبدع المؤسس لتجربة العرض واقتصر في الإخراج على إتباع الأسلوب التقليدي وأشار في هذا السياق "سعد أردش" قائلا:

« لقد عرف "طليمات" معنى وأهمية تدريب الممثل، لذا فقد عنى بأداء الممثل على المستوى الصوتي والجسدي ، مما انعكس في تجاربه الإخراجية التي تتم عن يد مخرج ماهرة في التدريب الممثل ».[85]

ونشير هنا أيضا إلى مسرحي آخر تأثر أيما تأثير بالثقافة المسرحية الفرنسية وانعكس ذلك في جملة من الأعمال التي قدمها ، فقد عده النقاد حلقة وصل بين جيل المخرجين الرواد وجيل ما بعد الحرب العالمية الثانية إنه " فتوح نشاطي" الذي تزود بخبرات أدبية ومسرحية كبيرة، إذ تمكن بفضل ذلك من اقتباس وترجمة العديد من الأعمال إذ تؤكد الدراسات المختلفة أنه من تلامذة "شارل دليلان Charley Dlilan" و"جاستون باتي Jaston Paty " اللذان تتلمذا بدورهما على يد المخرج والمصلح الفرنسي " جاك كوبو Jacques Copeau "

« لقد أتيح "**لفتوح نشاطي**"* دراسة التمثيل والضوء والملابس والرقص وتصميم المناظر كما تدرب أيضا على أداء الشخصيات في أعمال موليير وراسين كورناي وبومارشيه، كما أتيح له مشاهدة تدريبات إخراج الكثير من المسرحيات العالمية وقد لاحظ أن المخرج لم يعد يحمل في فكرة كل القداسة للنص المسرحي».[86]

---

(85) فتوح نشاطي: خمسون عاما في خدمة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، دط، 1973، ص: 26.

* **فتوح نشاطي**: عمل ممثلا في مسرح رمسيس و الفرقة القومية أوفد إلى بعثة لدراسة المسرح في فرنسا مع زميليه سراج منير و صالح الشيتي، درس نظريات المسرح التي وضعها كوبو، قدم أول عمل بعنوان تحت سماء إسبانيا للكاتب المسرحي الإسباني خوزيه كودينا ينظر: المرجع نفسه، ص: 22.

(86) فتوح نشاطي: المرجع السابق، ص: 36.

إذا من خلال هذا القول نستشف أن "فتوح نشاطي" قد تمكن من الاطلاع بشكل لا بأس به على النشاط المسرحي الغربي وربما أتاحت له هذه الخبرات المتنوعة أن يعقد الكثير من المقارنات ويكتسب العديد من المهارات على مستوى التمثيل والإخراج وبالتالي تحقيق الغاية من تطوير المسرح العربي.

وهذا الكلام يؤكده رأي الناقد " إبراهيم أبو العينين" في مجلة " الشعلة " «عند ما قدم "فتوح نشاطي" أول الأعمال ممثلة في مسرحية (تحت سماء اسبانيا) للكاتب المسرحي الاسباني "خوزيه كودينا" قائلا: «امتاز إخراج "فتوح"، بحركة منظمة بجنبها نشاط مستمر من جانب جميع الممثلين، حتى الكومبارس وهذا ما لم نشاهده مطلقا في الفرقة ابتداء من عامها الثاني، فكل شخص في المسرح كان حيا يشعر بوجوده ، وهذا مما ساعد على نجاح المسرحية، بل هذا هو المتبع في الإخراج الحديث ».[87]

إذن لقد أتاح الإطلاع على الإخراج الغربي، فرصة تسليط الضوء على النشاط الذي قدمه " فتوح نشاطي " وربما مناخ المسرح في ذلك الوقت لم يكن مهيئا بشكل جيد لتقبل الأفكار الجديدة وعلى الرغم من كل شيء، فقد ظل "فتوح نشاطي" مرتبطا بأعمال "الكسندر ديماس Alexander Dimas" و "إميل زولا Emil Zola" وغيرهم من كتاب الرواية الطبيعية والرومانسية ويؤكد جل الدارسين أمام هذا الواقع أن معظم المسرحيات التي كانت تقدم آنذاك قد تراوحت بين المسرحية الكلاسيكية والاقتباسات الفرنسية أو الهزليات، أي أن التأثر بالغرب بدا واضحا في محاولة تقليد الأساليب الإخراجية التي تم الاطلاع عليها في مرحلة من المراحل ويضاف إلى " فتوح نشاطي " شخصية أخرى اعتمدت في توظيفها للأسلوب الإخراجي على البساطة إذ قدم " نجيب الريحاني" العديد من المواقف التي تبين فيها تأثير شخصية الممثل في داخله أكبر من شخصية المخرج، إذ يؤكد النقاد أن مسرح " الريحاني " كان مسرحا هزليا، اعتمد على النقد الكاريكاتيري لبعض نقائص المجتمع"، «لقد صور شخصية العمدة الذي يضيع أمواله على البناء في ملاهي القاهرة، أو المدرس

(87) المرجع نفسه، ص: 38.

المطحون أو الموظف قليل البحث ويجعل منهم موضوعا للضحك وعليه من العسير القول إن مسرح الريحاني كان مسرحا حقيقيا إذ اعتمد تماما على المقتبسات التي تخلو من مفهوم الفن الصادق تحلو من الفن الناضج وتعتمد على الأسماء الشاذة الغربية والمواقف المنسوجة للإضحاك وحده ومع هذا كان الريحاني فنانا أصيلا»[88]

وعليه وأمام هذه المحاولات الإخراجية، يتضح لنا أن المتفرج المصري خاصة والغربي عامة، لم يكن بمنأى عن المتفرج الغربي في الإطلاع على الجديد، لأن هذا المتفرج استطاع رؤية (الملك لير) بجانب (لو) وغيرها من المسرحيات ويضاف إليهم جيل آخر من المخرجين استكملوا المسيرة الإخراجية ولكن ربما بمفاهيم أخرى تختلف عن مفاهيم الآباء المؤسسين كما سنرى لاحقا.

لقد وجدت بعض المجتمعات العربية حالتها في المسرح، كأداة أو كوسيلة هامة من وسائل تثقيف الناس، تعريف المثقفين منهم بمختلف الاتجاهات الفنية والفكرية الحديثة بشكل عام واتجاهات المسرح بشكل خاص ولأن مصر، اضطلعت بهذا الأمر وسعت إلى تحقيقه ليعم العالم العربي ككل، فقد انعكست ظروف المرحلة في كتابات بعض الأدباء وفي إخراج الكثير ممن درسوا وأوفدوا بالمدارس الغربية ممن درسوا التمثيل والإخراج والدراسات النقدية، الذين تزودوا بفنون المسرح والخبرات اللازمة، التي ساهمت في تنشيط الحركة المسرحية العربية، باعتبار المسرح، مؤسسة شعبية للثقافة ومن الوافدين الذين برعوا في هذا المجال، اللذان عادا من فرنسا، " سعد أردش " و " **كرم مطاوع** "* اللذان عادا من إيطاليا وغيرهم كثر ممن ساهموا بانجازاتهم في تطوير آليات التعليم والتدريب بمعهد الفنون المسرحية سواء على مستوى النظري أو التعليمي وخاصة تطوير

(88) أحمد حمروش: المسرح من الكواليس، الكتاب الذهبي، مؤسسة روز اليوسف، القاهرة، دط، دت، ص: 84 .

* **كرم مطاوع**: ينتمي كرم مطاوع إلى جيل طليعة المخرجين المسرحيين في الستينات، تخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية، حصل على بعثة لدراسة الإخراج في إيطاليا، وعاد منها عام 1964 اشتغل مدير مسرح الطليعة، كما ترأس البيت الفني للمسرح ، توفي عام 1996م، قدم العديد من الأعمال في المسرح الشعري أهمها: الفتى مهران، الحسين ثائرا، ينظر: هناء عبد الفتاح، كرم مطاوع فارس المسرح المصري، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1997، ص: 119.

فن الإخراج المسرحي عن طريق نقل أحدث مناهج وأساليب الإخراج العالمية، فماذا عن الجهود الفنية لهؤلاء المخرجين وما هي أهم سماتهم في ذلك.

يقول "على الراعي" معلقا على هذه الحركة الشاملة التي اجتاحت الحياة المسرحية آنذاك« وبفضل هذه العناية المتعددة الأطراف أصبحت الفنون المسرحية وفنون الأداء عامة هي مركز الثقل في ثقافة البلاد وفي فنونها».[89]

ويواصل قائلا :« هذه النهضة الشاملة لفنون الأداء جعلت القاهرة مركز إشعاع باهرا امتد نوره إلى سائر العواصم العربية».[90] أي أن الحركة المسرحية المصرية بهذا المفهوم، قد شملت كل البلدان وأصبحت بذلك نموذجا يحتذي به في البلاد العربية، التي أوفدت الكثير من أبنائها إلى مصر رغبة في دراسة فنون المسرح، نظريا و تطبيقيا من أجل محاولة صياغة نماذج حركة مسرحية على غرار النموذج المصري إذ يؤكد النقاد «أن جل هؤلاء الرواد قد وضعوا قواعد التخطيط المسرحي في تونس والكويت»[91] وإن كنا قبلا قد عرضنا ولو بشكل مقتضب اتجاه الإخراج عند المخرجين الأوائل من أمثال " فتوح نشاطي "و" نجيب الريحاني" اللذان اهتما بتدريب وإعداد الممثل بصفته العنصر في الناقل لفكر المؤلف والمخرج، فإن أهم الرواد الذين ذكروا من قبل صبوا اهتمامهم على المخرج الذي يعتبر المبدع المؤسس لتجربة العرض، التي تقوم على النص المسرحي، فالمخرج هو القيادة الفنية وأما النص المسرحي وسيلة من وسائل التعبير وهو صراع احتدم بين المخرج والمؤلف أفصح عن تطور لا بأس به فيما يخص أسلوب الإخراج، إلا أن رواد هذه المرحلة من ممثلين ومخرجين يؤكدون على أن فن الإخراج أو فن المخرج يحتاج إلى سنوات طويلة من الإعداد والتجريب ويؤكد هذا الرأي قول: "نجيب سرور" المؤلف والممثل والمخرج المسرحي «إذا أردنا أن نضع أيدينا على اتجاهات الإخراج عندنا فإننا

(89) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص: 89.

(90) المرجع نفسه، ص: 89.

(91) فاروق عبد القادر: ازدهار و سقوط المسرح المصري، دار الفكر المعاصر، القاهرة، دط، 1979، ص: 45.

نستطيع أن نميزها بصعوبة شديدة وذلك نظرا لصغر سن المخرجين الشبان أي حداثة عهدهم بالتجربة المسرحية، ثم عدم استقرار أغلبهم على اتجاه واحد في الإخراج، إنها بالنسبة لهم فترة تجريب »[92] أي أن عملية تطوير الأساليب الإخراجية أو أساليب العرض المسرحي باتت بسيطة وليس من السهل خلق اتجاهات مسرحية متعددة ويشير مخرج آخر درس المسرح في فرنسا قائلا: «لم يتوفر للآن رؤية واضحة في الإخراج المسرحي العربي ولن يتيسر تحديد أساليب في الإخراج إلا إذا تطورت آلية المسرح»[93] ومن هذه الآراء يتبين لنا، أن الإخراج في مصر على اعتبار هذه الأخيرة، قد عرفت بدايات ظهور فن الإخراج العربي، لم يكن ليظهر بصورة الإخراج الغربي، فقد اقتصر على التقليد والاقتباس من الإخراج الغربي، إلا أننا لم نغفل الحديث عن بعض المحاولات الإخراجية الجادة في هذه المرحلة وذلك بعرض بعض الأسماء التي تعد رموزا في الإخراج المصري، قصد تبيان طريقتهم في العملية الإخراجية والتي تباينت بين مخرج وآخر وكان لها كبير الثر على الإخراج الغربي فيما بعد، فتميز " سعد أردش" و أبدع " كرم مطاوع" وتفنن " أحمد زكي" .

«شغل "سعد أردش" الكثير من المواقع في العمل المسرحي والتي شكلت دون شك مجالا عمليا خصبا أسهم في صياغة أسلوبه الخاص كمخرج، يعمل حاليا أستاذا متفرغا للتمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية، أما على المستوى الفني فمازال يتجاوب مع الساحة المصرية بعطائه في مجالات الإخراج والتمثيل» والمتتبع لمسيرة الرجل في هذا المجال، سيقف عند ارتباط هذا الأخير بقضايا واقع بلاده وهي التجارب التي صاغها في مجال الإخراج يقول في هذا السياق « ليس غريبا أن أعمل موسما كله مسرح سياسي لأن هذا

(92) نجيب سرور: المسرح المصري 1952\1966، دراسة شاملة، مجلة المسرح، القاهرة، ع 31، 1966، ص: 55.

(93) المرجع نفسه، ص: 55.

متصل بمنهجي كفنان ولأني أعتقد أن وظيفة المسرح الأولى وظيفة سياسية و لك أن تنظر إلى إنتاجي بعد عودتي لتعرف أن كله في هذا الطريق ».[94]

وربما يعكس هذا القول ارتباط "سعد أردش" بقضايا الوطن، فالمسرح منذ عصر الإغريق حتى يومنا هذا هي مصلحة للفكر السياسي السائد في حياة أمة ما في مرحلة ما من خلال اتخاذ النقد السياسي والاجتماعي هدفا لها وهذا يكشف عن وسائله من خلال صياغة توجه مسرحي يحقق له الوصول إلى الغاية التي يستهدفها من العرض المسرحي.كما يكشف عن ارتباطه بــ (الاتجاه الملحمي البريختي) الذي يدفع إلى اتخاذ موقف نقدي من القضية المعروضة أمامه وبالتالي تتولد في أعماقه دوافع التغيير والتي أشرنا إليها سابقا، عندما تناولنا أسلوب "بريخت Brecht" الإخراجي ومن أهم هذه العروض التي قدمها: « السبنسة، سكة السلامة، بالإضافة إلى عروض أخرى تعكس تأثره الواضح بالاتجاه الملحمي البريختي مثل (الإنسان الطيب) و(دائرة الطباشير القوقازية) لــ "برتولد بريخت " كما قدم عروضا أخرى تكشف عن إعجابه بالتجارب الأدبية لبعض الاتجاهات العالمية مثل: (لعبة النهاية) لــ "سماويل بيكيت " و (الذباب) لــ "جان بول سارتر" مما يعكس أسلوبا انتقائيا في اختيار النص المسرحية وترجمة رؤاه الإخراجية عند عرض هذه النصوص والتي تنهض على مزج التعبيرية بالرمزية وبعض الملامح البريختية وقد تجلى هذا المزج على مستوى التمثيل والتشكيل والإضاءة والموسيقى»[95] و حرص أيضا على تقديم الجدل العقلي، الذي يؤكد تعدد مستويات الرؤى حول قضية ما وهو يرى "بريخت Brecht" لم يكن يناهض تفجر عاطفة الممثل في الشخصية، أو في الأحداث وعدو لاندماج الجمهور في العرض ولكنه ليس عدوا للانفعال، فانفعاله دليل صدقة وهذا هو أساس القاعدة الملحمية ومن هذا الرأي يتضح مدى تأثره بأسلوب الإخراج البريختي مع بعض التغيير لأن أي مخرج

(94) نبيل فرج: سعد أردش رجل المسرح، دار ألف، القاهرة، دط، 1985، ص: 36، و ينظر: حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، دط، 1979، ص ص: 527-528.

(95) سعد أردش: العرض المسرحي بين التأليف و الإخراج، القاهرة، مجلة فصول، د ع، ص: 72.

متأثر بمخرج آخر، لن يعكس هذا التأثر بحذافيره وإنما يسعى إلى إقحام ومزج تعبيره الذاتي الصادر من شخصيته الفنية كمخرج له موقف واضح ولديه مفهوم واضح لرؤية العالم والإنسان وهو ما يؤكد أيضا إيمانه بفكرة الدور التنويري للمسرح والتي يرتكز عليها " برخت Brecht"، كما عمد إلى تدريب الممثل وتحريض طاقاته الإبداعية وهي سمة ظهرت بشكل جلي في ارتفاع مستوى الأداء التمثيلي لعروضه ولا يتسع المقام لذكر كل التجارب.

إن الرؤية الإخراجية والتقنية العالمية التي مارسها في العديد من العروض أدت بالنقاد إلى التأكيد على أن أغلب تجاربه في مجال الإخراج المسرحي كانت تنهض على مزج مختلف التقنيات التي تتعلق بالاتجاهات الإخراجية المختلفة ولعل الدارس لعروض هذا الأخير يرى مؤثرات "ستانسلافسكي Stanislavski " و"جاك كوبو Jacques Copeau" وتارة أخرى نرى " بيسكاتور Biskator" و " بريخت Brecht " و " آرتو Artou "، لعله حرص على أن يصهر كل هذه الاتجاهات في بوثقة واحدة وينتج أسلوبه الخاص الذي يميزه كمخرج وهي سمات تكشف عن شخصيته الفنية التي تشكلت انطلاقا من تعدد المؤثرات الثقافية كرجل مسرح التزم بقضايا الوطن على المستوى السياسي والاجتماعي وهو رأي يقودنا إلى دراسة الشخصية الثانية التي عدت هي الأخرى رمز بارز في الساحة الإخراجية فماذا عن شخصية "كرم مطاوع" الذي انظم هو الآخر إلى كوكبة المخرجين في هذه المرحلة .

لعل ظروف المرحلة التي عاشها المجتمع المصري في سنوات السبعينات هي التي فرضت على بعض المخرجين في تلك الفترة عرض أعمال تتناول قضايا الالتزام السياسي والاجتماعي وظهر ذلك بوضوح في أعمال العديد من الرواد ممن سبق الإشارة إليهم. و لم يكن "كرم مطاوع" بمنأى عن هؤلاء، فهو من العناصر البارزة والمؤثرة في مسيرة المسرح المصري فقد ذكرنا سابقا أنه أرسل إلى إيطاليا لدراسة الإخراج وعاد منها بعد عودة " سعد أردش" عام 1964م « لقد اهتم "كرم مطاوع" بالتراث المصري والعربي في تجارته

الإخراجية فقدم (ياسين وبهية) لـــ "نجيب سرور"، (حسن و نعيمة) لـــ "شوقي عبد الحكيم"، كما قدم "لميخائيل رومان" والكاتب الجزائري "كاتب ياسين" إلى جانب بعض المسرحيات العالمية من أهمها (عرض يرما) للشاعر الإسباني "لوركا"»[96] وحتى يتسنى لنا معرفة هذه الشخصية أكثر، لعله من المفيد التعرض لبعض التجارب للوقوف على العناصر التي تميز أسلوبه الإخراجي والتي توضح لنا منطلق تشكيل هذا الأسلوب.

« لقد انشغل "كرم مطاوع" بتدريب الممثل وتحقيق نوع من الانضباط الأدائي على خشبة المسرح، سواء على المستوى اللغوي أو المستوى الجسدي، خاصة أنه قد عرف عنه أنه أحد المخرجين الذين يولون الداء التمثيلي عناية خاصة، بل إنه كان يساعد الممثل بشكل كبير على تحقيق الشخصية المسرحية المصورة على خشبة المسرح»[97] وهذا يعني إيمانه بعنصر الأداء التمثيلي باعتباره أهم عناصر التعبير في تجربة الإخراج المسرحي وإيمانه أيضا بأهمية الحركة الجسد على خشبة المسرح وهو إيمان يذكرنا بمفهوم " موريس بيجار Mouris Beggar " لفن الممثل وهو يقول: « جوهر المسرح هو الممثل وما دمنا نستطيع أن نستغني عن كل شيء ماعدا الممثل، فليكف الممثل إذن عن أن يكون تلك الآلة المتكلمة وليكن هو نفسه النحات بجسمه، الرسام لانفعالاته والكاهن لقربانه ولينس الأسلوب الفني من أجل أن يكونه».[98]

ولعل هذا المفهوم يكشف عن نفس المفهوم الذي استقى منه "جروتفسكي Grotowski " فلسفته عن الأداء التمثيلي وأهميته كعنصر مؤسس لتجربة العرض المسرحي و اختفاؤه يعني اختفاء التجربة ذاتها. لعل فكرة " موريس بيجار Mouris Beggar " قد وجدت لها سبيلا لديه باعتبار أن الممثل هو العنصر المهم وأنه العازف والآلة الموسيقية في آن واحد وارتقاء مستوى من أدائه التمثيلي يعني ارتقاء مستوى العرض وما العناصر

(96) أمين العيوطي: ياسين وبهية، القاهرة، مجلة المسرح، ع 12، ديسمبر، 1964، ص18. و ينظر: أحمد سخسوخ و أخرون: كرم مطاوع فارس المسرح المصري، أكاديمية الفنون، القاهرة، سلسلة المسرح، ع 1997، ص: 105.

(97) أحمد زكي: كرم مطاوع فارس المسرح المصري، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1997، ص: 119.

(98) موريس بيجار: رسالة الهيئة العالمية للمسرح، تر: نبيل الألفي، مطابع الأهرام، القاهرة، 1972، ص: 8.

الأخرى إلا عناصر مساعدة للأداء التمثيلي وهو ما حققه " كرم مطاوع " في مسرحيات "عبد الرحمن الشرقاوي " والتي احتلت مكانة بارزة خلال رحلته كمخرج، «إذ تدور مسرحيات الشرقاوي الرمزية حول القضايا الوطنية وتستخدم أسلوب الإسقاط السياسي بمعناه الواسع وهي قضايا عكست رغبة المخرج في التعبير عن القضايا المطروحة أنذالك »[99]، أي أن المخرج يجعل من مهمته مهمة تعليمية إصلاحية وهي رؤية عمل على تحقيقها متوسلا أحيانا بالوقائع التاريخية، مستهدفا بذلك إسقاط البناء الفني في النص المسرحي على الواقع الحياتي. «كما تميز أسلوبه الإخراجي أيضا بتغليب العناصر المرئية والتشكيلية في العروض المختلفة التي قدسها حيث عمد إلى استخدام الكورس بشكل حديث كما في عروض (جيفارا) لــ "ميخائيل رومان" و (أجاممنون) للشاعر المسرحي "أسخيلوس "، حيث تتناثر التشكيلات على خشبة المسرح، كما يستخدم الإضاءة استخداما شاعريا ويمزجها بالموسيقى لتحقيق الأثر الدرامي في خطابه المسرحي».[100]

لقد حاول من خلال اهتمامه بالجوانب التشكيلية في العرض المسرحي، سواء على مستوى تشكيل الفراغ المسرحي أو على مستوى حركة الجسد الإنساني وعلاقاته المتشابكة بالضوء، أن يعبر عن إيمان عميق بأهمية تركيب وتصوير العناصر البصرية ومزجها بالعناصر الأدبية المسموعة ويؤكد ذلك بقوله: « إنني أحرص في أعمالي على أن أحرك كتل الديكور الصماء يمينا ويسارا وإلى أعلى وإلى أسفل فما بالنا بالممثل هو الذي منحه الله قدرة الحركة ليحقق بجسده الإيقاع والتشكيل ».[101]

لعل دراسته وتنوع مصادر معرفته من خلال دراسته في الخارج، بالإضافة إلى موهبته وقدرته على تحصيل المعارف سواء في الموسيقى والأزياء والمعمار، قد مكنته من امتلاك جماليات خاصة به كمخرج «لقد تأسس أسلوبه الإخراجي من الاعتماد على التعبير الرمزي والتجريد، ليس فقط على مستوى الأداء التمثيلي

(99) جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل و فن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2002، ص: 216 .

(100) هناء عبد الفتاح: كرم مطاوع، فارس المسرح المصري، ص: 119.

(101) المرجع نفسه، ص: 119.

أيضا و لم يكن الفراغ المسرحي، مجرد مساحة خالية تجرى فوقها مجموعة من الأحداث الدرامية ولكنها بالنسبة له مساحة خالقة لكل تفاصيل العرض المسرحي، كان دائم البحث عن قيم رمزية تشكيلية تعبر بعمق عن هدفه وتسير في الاتجاه التكثيفي لتوحيد عناصر الكلمة والموسيقى في فراغ مكاني وزماني واحد).[102]

لعلنا بهذا الرأي نستطيع القول، أن أسلوبه الإخراجي يقوم على المزاوجة بين الشاعرية في استخدام وسائل التعبير المسرحي (التشكيل، الموسيقى، الضوء) والاهتمام بجماليات الصورة المسرحية من خلال عرض الرؤية الذاتية التي تتوافق بين الواقعية التي تتجلى في الأداء التمثيلي، خاصة أنه كما سبق وان أثرنا قد أولى تدريب الممثل أهمية خاصة، حيث قام بشحذ طاقات الخيال والعاطفة لدى الممثل، ثم بعث هذه العاطفة في الصوت والجسد وهو بهذا المفهوم يهدف إلى خلق صياغة مشهديه، تجعلنا نلمح مؤثرات" أدولف آبيا Apia" حيث تمزج الشاعرية الإيطالية والواقعية الفرنسية وهو رأي يؤكده " كرم مطاوع " قائلا: « من المخرجين تأثرت بشاعرية "فيسكونتي" وانضباط القيادة لدى "أدراستيا كوستا" الإيطالي وهو أستاذي بالفعل وملحمية "جورج تستريللي" والتفسير الإنساني الشعبي لدى "جان فيلار"، بالإضافة إلى المعلم الأكبر وهو الجمهور»[103] وهو قول يؤكد على أنه اعتمد في صياغة أسلوبه الإخراجي على مصادر متنوعة ومتعددة وأنه بطريقة متميزة استطاع أن يخضع هذه المصادر والمؤثرات لمنهجيته كمخرج يملك مفهوما متكاملا كرؤية العالم والإنسان وفي هذا الصدد تقول: " نهاد صليحة "« تبنى "كرم مطاوع" كمثقف حقيقي مشروعا فنيا وفكريا التزم به في شجاعة، مشروعا يقوم على مساءلة القيم والفرضيات الفكرية السائدة لاختيار الثمين منها والخير ونبذ كل ما هو غث ".[104]

(102) أحمد زكي: كرم مطاوع فارس المسرح المصري، ص: 105.

(103) أحمد زكي: المرجع السابق، ص: 109.

(104) نهاد صليحة: كرم مطاوع، مجلة المسرح، القاهرة، ع 98، 1997، ص: 73.

أي أنه بهذا المعنى، لم يكن مجرد مخرج يمتلك أسلوبا ومنهجا لتحقيق هدف محدد من النص وإنما تجاوز هذا الأمر إلى الإيمان بمشروع حضاري، نما وتطور عند هذه الشخصية التي جعلت منه مخرجا مسرحيا متأثرا بمدرسة شعراء العرض المسرحي (كريج Kridj و آبيا Apia).

أحمد زكي :

حمل " أحمد زكي" كغيره من مخرجي عصره، الكثير من الأفكار والرؤى، حول المسرح المعاصر، فقد أتاحت له الخبرات والمواقع التي احتلها العديد من الخبرات التي مكنته فيما بعد في اتساع آفاق تجربته ومتابعته المستمرة لما تحدث على خريطة المسرح العالمي، فقد اطلع هذا الأخير على مختلف الاتجاهات التي تتعلق بالمسرح بشكل عام والإخراج المسرحي بشكل خاص.

يؤكد مؤرخو مسرح الستينات، أن هذه المرحلة قد حملت ثراء فنيا وقدم المسرح المصري من خلالها تجارب لم يشهدها على مدى تاريخه، فقد كان هناك ما يسمى المسرح التسجيلي والذي طرح كاتجاه على الساحة الفنية في تلك الفترة، بل عده البعض من أهم المفاهيم التي تأثرت بها حركة الإخراج في المسرح، في محاولة للبحث عن صيغة جديدة تنتظم التجربة الإنسانية بأبعادها الدرامية والملحمية في آن واحد.

«كان "أحمد زكي" من بين من تأثروا بهذا الاتجاه، فقد شغف بأعمال الشاعر المسرحي والروائي، الألماني "بيتر فارس"، الذي اتخذ من الفلسفة المار كية عقيدة سياسية وفكرة داعمة وقد قدم له " أحمد زكي " مسرحيتين هما (الغول – ومارا - صاد) وتحمل مسرحيات "بيتر فايس" ملامح بريختية وتسجيلية فهو يستهدف من مسرحه تنوير وعي المتفرج »[105] ولعل هذا القول، يكشف عن شخصية هدا الأخير الذي لم يكن ليتقبل ما يراه، فهو يحمل من خلال مسرحه خطابا ثوريا للمتفرج وقد عبر عن اتجاه قائلا: « لما كنت لا أؤمن بأي نظام من نظم المجتمعات السياسية القائمة، فإني لا أجرؤ على تقديم واحد منها على سبيل المثال، إنني

(105) أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، ص: 169.

أنتمي إلى طريق ثالثا، لا أرضى به هو الآخر وربما بممارستي للكتابة سوف أكشف مكاني، إنني أكتب لكي أكشف أين أقف»[106] وربما يعني هذا أن الحركة الدائمة لاكتشاف الذات والإيمان بالرسالة الثورية هي أهم المحاور في مسرح " بيتر فايس Piter Face ".

من المحتمل أن يكون " أحمد زكي " قد أدرك هذه القيم الفكرية والتي ظهرت بشكل واضح « عندما أخرج مسرحية الغول التي تقوم على استعراض تاريخ الاستعمار البرتغالي، كما تربط المسرحية بين فكرة الاستعمار وبين الإمبريالية ورفض الوطنيين من السود ويمثل تقاطع الإرادات وتعارضها ذروة الصراع في العرض المسرحي أما على مستوى الشكل فقد تحدث عن الكثير من تعليمات المؤلف وعمد إلى استخدام البانتومايم والاستعراض والأقنعة وخيال الظل والارتجال والكورس والموسيقى المجردة والغناء وقد وضع الموسيقيين والمنشدين على منصة مرتفعة في عمق المسرح وترك باقي المساحة خالية، حتى يتيح للمثلين حرية الحركة وتحقيق الارتجال كما استخدم إضاءة درامية ملونة بدلا من الإضاءة الصريحة التي نص عليها المؤلف».[107]

ولعل هذا العمل يخول لنا القول أنه قد أباح لنفسه كل الحرية في تقديم عرض يعتمد أساسيا على النص وهو أمر عبر عنه قائلا: « أقبلت على التجربة وفي ذهني أساليب التغيير الجذري لموازين المفاهيم المسرحية وانتقالها من التقليدي إلى الطليعي ».[108]

أي أنه أراد أن يعكس من خلال هذا العرض، تمرده كفنان على الأساليب التقليدية لأشكال العرض المسرحي وربما توجهه كمثقف مصري ينتمي لمرحلة المد الوطني جعله يتوجه نحو تحقيق مسرح شعبي احتفالي يرتاده كل الناس فلا يقتصر على فئة مثقفة، دون أخرى ومن المسرحيات التي أبدع فيها و أخرجها " أحمد

(106) المرجع نفسه، ص: 170.

(107) أحمد زكي: المرجع السابق، ص: 170.

(108) المرجع نفسه، ص: 171.

زكي" وتوسل فيها بالتراث لطرح قضية العلاقة بين السلطة والشعب وشرعية الحكم، «ابن البلد أو الظاهر بيبرس، وكأن هذه القضايا هي أحد أهم العناوين الثابتة في ربيرتوار المسرح المصري فيها بعد الثورة وقد عمد المخرج إلى طرح القضية من خلال مفهوم تاريخي وسياسي يسقطه المخرج على عالمنا المعاصر، فالسلاطين والأمراء من جانب يواجهون أبناء الشعب أصحاب الأرض والقضية من جانب آخر وقد وضع المخرج بناء مجسما للقلعة في أعلى صدر المسرح وقد ميزها بجدران ملساء عالية يستحيل تسلقها وكأنها لوحة تعبيرية تطرح تجسيدا للوضعية الطبقية لأبناء القاهرة، الساكنين أسفل القلعة وتراودهم أحلام الصعود للمشاركة في إصدار القرار»[109] والتي علق عنها سيد "أحمد علي" « أصبح العمق – عمق المسرح – بما يطرحه من قيم تشكيلية ذات مدلول على جوهر العلاقة بين المماليك / الشعب، بوصفها علاقة متسلطة الصوت على التعالي والكبرياء في مستواها السياسي والاجتماعي».[110]

لعل هذا الإطار الذي قدمه يحقق لغة مرئية دالة على طبيعة الصراع في النص، فهو ركز على بعض الظواهر المسرحية التراثية، التي يمكن أن تنتج مسرحا شعبيا مثل: الراوي، شاعر الربابة ويعلق عن تصوره لفكرة الأسلوب في الإخراج قائلا: « لقد بدأ هذا المسرح في تصورنا بمجموعة من وسائل الحرفية المسرحية، في مسرحيات قصد منها التقديم لنوعية جديدة من الجماهير وكان من أبرز دعاة هذا المسرح "إرفين بسيكاتور" الذي ربط المسرح الشامل بالخط السياسي أما وقد استقر أسلوب المسرح الشامل فلم يعد ثمة مجال للتخبط في فهمه و لم يعد لزاما أن نوظفه في كل عمل موسيقيا أو غنائيا، قبل أن نتفهم طبيعة العمل الذي يتوافق والأسلوب الجديد»[111] و من المحتمل أن لا يكون الأسلوب هنا، هو أسلوب الكاتب لأنها قضية أدبية

(109) سيد أحمد علي: الاغتيال التراثي لابن البلد العصرية في المسرح القومي، مجلة المسرح ،ع 5، القاهرة، 1988، ص: 77.

(110) أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر، ص: 66.

(111) المرجع نفسه، ص: 66.

ولكنها تعني وضع صيغة للمعالجة الأدبية سواء كانت كلاسيكية، أو رومانسية أو تعبيرية أو ملحمية؛ فمصطلح الأسلوب هنا قد يخص المخرج وهو الذي يتعلق بالشخصية الفنية والتفرد الإبداعي ولأننا ذكرنا سابقا اضطلاع المخرج، بصفته قيادة فكرية وفنية للعرض المسرحي، إلا أن الأسلوب الذي يدفع به العرض، يظل منسوبا له وحده، لأنه نابع من رؤيته الخاصة للعالم والإنسان و إذا كان أحمد زكي يؤمن بفكرة المسرح الشامل، فليس معنى هذا أن يلزم بحدود هذا الأسلوب وإنما الشمولية صفة أطلقت على أسلوبه الإخراجي.

وهذا لا يمنعه من الاتجاه إلى مزج العناصر الأخرى، التي تشكل فيما بينها وحدة فنية، ترسم صورة لأسلوبه الإبداعي كمخرج و من خلال استعراض بعض التجارب، وتحليل بعض القيم الإخراجية البارزة لكل من " سعد أردش " و "كرم مطاوع " و " أحمد زكي " يمكننا القول أن أساليب هؤلاء في الإخراج المسرحي قد ارتكزت على العديد من العناصر أهمها :

أ- الاعتماد على معالجة وإعداد النص المسرحي لتحقيق الرؤية المسرحية فهم لا يعتبرون النص المسرحي عنصرا مقدسا لا يجوز المساس به ولكنهم يعتبرونه أحد عناصر التعبير في تجربة العرض المسرحي من خلاله تمكنوا من خلق مساحة إبداعية تحمل سمات الإخراج الغربي.

ب- اعتمادهم على مزج تقنيات الأساليب المختلفة، لتحقيق شكل من أشكال الشمول في المسرح، بل إنهم يركزون بشكل عام على عنصر الأداء التمثيلي، الذي يحقق الجاذبية للممثل.

ج- كما يعتمدون على القيم التشكيلية والاعتماد على العناصر المرئية فهم وبشكل عام لا ينظرون إلى التشكيل باعتباره مجرد بيئة مناسبة للحدث المسرحي ولكن باعتباره لغة تعبيرية تشكل معادلا موضوعيا لخطاب العرض، فاهتمامهم بعناصر التشكيل يشمل الضوء واللون وعلاقة الممثل بالفراغ تعبر عن تميزهم كمخرجين يمتلكون حسا مرهفا وقيما جمالية قادرة على توحيد عناصر الزمان والمكان وتضمينها في الإيقاع العام للعرض المسرحي.

لعل أبرز سمة لدى هؤلاء وغيرهم من مخرجين آخرين (لا يتسع المجال لذكرهم) هي اعتمادهم الكامل، على علمية المفاهيم المسرحية ودراسة الأساليب، مع محاولة تطويرها بما يتناسب مع الواقع الذي يعيشون فيه وهي أساليب ظهرت مع أعمال هذه الرموز البارزة في فضاء المسرح المسرحي والذين اتخذناهم كنموذج لهذه المرحلة.

لعل إصرار " سعد أردش " على الالتزام بالقضية السياسية و اتجاه" كرم مطاوع" نحو تحقيق تركيبة شاعرية للعرض المسرحي ونزوع " أحمد زكي " نحو أسلوب المسرح الشامل، لم يكن ليتأتى لولا الاطلاع والتواصل مع المخرجين الغربيين، فهؤلاء جميعا درسوا وتفاعلوا وتأثروا أيما تأثير برواد الإخراج الغربي، وانعكس ذلك في طرائق التعبير وأساليب الإخراج التي اصطبغت بالروح العربية وشملت بذلك العالم العربي فيما بعد وتباينت أساليب إخراج متعددة في كل من العراق وتونس والمغرب والجزائر والكويت وكانت مصر حلقة وصل ومنهلا للجميع.

الفصل الثالث

ثنائية الإخراج في مسرحية الدراويش

1. أضواء على المسرح الجزائري
2. الإخراج في المسرح الجزائري
3. مسرحية الدراويش بين النص و العرض
4. تقنيات الإخراج في مسرحية الدراويش

1- أضواء على المسرح الجزائري:

إن الدّارس للمسرح الجزائري الحديث قد تعترضه صعوبات جمّة من أبرزها - في اعتقادنا- قلة الدّراسات والمراجع التي تناولت الموضوع، فالحديث عند هذا الأخير هو حديث ذو شجون لما يعتريه من شوائب مردها إلى التأصيل له وسنحاول في هذا الفصل تسليط الضوء على أهم المراحل وتقصي نشأته لنسهم محاولة مع غيرنا في رفع اللبس عند المتلقي (القارئ)، كما نحاول بقدر الإمكان أن نجيب عن بعض التساؤلات التي تتبادر إلى الأذهان وأهمها:

- هل كان المسرح الجزائري على وتيرة واحدة طيلة المراحل التي مر بها؟
- ما هي خصائص كل مرحلة من مراحل التطور؟

أ/ مراحل تطور المسرح الجزائري: (1926/2007م)

نشأة المسرح الجزائري:

لا شكّ أن الاختلاف القائم حول تحديد بداية المسرح الجزائري، بات أمرا شغل بال الكثير من الدارسين فقد تعددت الآراء حول هذا الأمر وسنحاول التطرق إلى بعض الدراسات للمهتمين بهذا التأصيل لنبين مواطن الاختلاف معتمدين على التصنيف التاريخي من الدراسات القديمة إلى الحديثة ومن بين هؤلاء الدارسين نذكر:

1- محمد مصايف:

لم يحدد الكاتب "محمد مصايف" في كتابه (النثر الجزائري الحديث) تاريخا معينا لميلاد المسرح الجزائري واكتفى بذكر بدايته الأولى التي هي بداية العشرينات من هذا القرن بمناسبة زيارة فرقة "جورج أبيض"

للجزائر، وقبيل اندلاع الحرب العالمية الثانية وفي هذا يقول « لكن هذا لا يمنعنا من ملاحظة ظهور المسرحية الجزائرية في هذه الفترة كما ظهرت المقالة الأدبية والنقدية قبيل الحرب العالمية الثانية»[1].

2- عبد الله ركيبي:

انطلق "عبد الله ركيبي" في كتابه (تطور النثر الجزائري الحديث) (1974/1830م) من آراء بعض الباحثين الذين يرجحون سنة 1926م كبداية فعلية للمسرح الجزائري وفي هذا يقول « غير أن الباحثين يكادون يجمعون على أن انطلاق المسرح الجزائري بدأ في سنة 1926م»[2].

3- أحمـــد بيـــــوض:

ذهب الباحث المسرحي "أحمد بيوض" في كتابه الموسوم (المسرح الجزائري نشأته وتطوره) (1989/1926م) إلى تحديد تاريخ الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري سنة 1926م وقرن بدايته الأولى، بالمؤسس "**علي السلالي**" المدعو (**علالو**)* الذي انطلق من الواقع الاجتماعي الجزائري متخذا من اللغة المحلية وسيلة لإيصال مضمون المسرحية إلى الجمهور وفي هذا يقول « إن المسرح الجزائري لم ينشأ سوى عام 1926م على يد "علي سلالي" المعروف بـــ: علالو»[3].

---

(1) محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د،ط)، 1983م، ص: 116.

(2) عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث (1974/1830 م)، (د،ط)، (د،ت)، ص: 214.

* **السلالي علي (علالو)**: ممثل و مؤلف مسرحي من الرعيل الأول للمسرح في الجزائر، ولد سنة 1902م بحي القصبة (الجزائر العاصمة) وتوفي بها عام 1992م، اشتغل في البداية مساعد صيدلي فرنسي، هذا الأخير الذي كان له الفضل في اصطحابه إلى دار الأوبرا من جهة و من جهة أخرى قدّم له العديد من الكتب الدرامية لمطالعتها مما جعله يحب المسرح، ألف العديد من المسرحيات منها (زواج بوعقلين/ النائم اليقضان) ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1989/1926م)، منشورات الجاحظية، الجزائر (د،ط)، 1998م، ص ص:175- 176.

(3) المرجع نفسه، ص: 20.

4- أبو القاسم سعد الله:

لم يحدد "أبو القاسم سعد الله" في كتابه (تاريخ الجزائر الثقافي (1954/1830م) تاريخا معينا لبداية المسرح الجزائري بل اكتفى بتحديد فترة العشرينات وفي هذا يقول « يكاد الذين كتبوا على المسرح الجزائري يتفقون على أن تاريخ ميلاده هو مرحلة العشرينات من هذا القرن»[4].

وكما نلاحظ من خلال عرض آراء الدارسين اختلافا واضحا في تحديد تاريخ معين يمكن عده انطلاقة فعلية للمسرح الجزائري.

مراحل تطور المسرح الجزائري: من (2007/1926م)

بعد ظهور العديد من الأعمال المسرحية المعلنة عند ميلاد المسرح الجزائري، بدأت معالم هذا الفن تلوح في الأفق وعرف المسرح عدة مراحل كغيره من الفنون الأخرى و لم تكن المراحل متشابهة، فقد تميزت كل مرحلة عن أخرى شكلا ومضمونا وسنحاول أن نستعرض ونتبع هذه المراحل من بداية نشأة المسرح الجزائري إلى غاية سنة 2007م.

1- مرحلة النشأة: (1962/1926م)

يجمع معظم الدارسين على أن مسرحية (جحا) الذي ألفها "علالو" « هي أول مسرحية أعلنت بداية المسرح الجزائري كفن ثقافي له طابعه الخاص، وعرضت هذه المسرحية سنة 1926م بقاعة الكورسال بباب الواد (الجزائر العاصمة)»[5].

(4) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي (1954/1830 م)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، ج5، 1998م، ص: 416.

(5) ينظر: صالح لمباركية (المسرح في الجزائر) النشأة و الرواد حتى سنة 1972م، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د،ط)، ج1، 2005، ص: 81. وأنيسة بركات درار: أدب النضال في الجزائر من سنة 1945 حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(د،ط)، 1984،ص: 55.

وكان موضوع المسرحية فكاهي أقتبس من حكايات (جحا) العربية إلى أن المؤلف أعاد تقديمها في شكل جديد اقترب به إلى حد كبير من ذوق الجمهور الجزائري، كما قدمت وفي نفس السنة مسرحية (زواج بوعقلين) وهي الأخرى مسرحية كوميدية مستوحاة من الواقع الاجتماعي الجزائري وتعددت العروض المسرحية الجزائري في سنة 1927م وقد سجل الدارسون عرض مسرحي تمثله مسرحية (أبو الحسن أو النائم الصاحي) وكانت هذه المسرحية تعالج موضوعا تاريخيا يخوض في قلب الخلافة العباسية أيام حكم "**هارون الرشيد**"* كما عرضت في نفس السنة مسرحية (العالم بالخطأ) (العهد الوافي) وهما مسرحيتان تعالجان مواضيع ذات طابع أخلاقي وإنساني.

أما في سنة 1928م فقد كان الحضور مكثفا لبعض المسرحيات الكوميدية مثل: مسرحية (الصياد والعفريت) كما شهد المسرح الجزائري عروض مسرحية عالجت قضايا الزواج مثل مسرحية (زواج بوبرمة) التي تعالج قضية أخلاقية تمثل في تأثير ظاهرة الخمر على الحياة الأسرية.

كما اتسع نشاط المسرح في الحقيقة الممتدة من سنة (1940/1930م) فقد عرضت مسرحيات مختلفة أهمها (عنترة الحشايشي) سنة 1930م، (الخليفة والصياد) سنة 1931م وغيرها من المسرحيات الأخرى، بل إن المرحلة قد شهدت أيضا بالإضافة إلى تعدد العروض، ظهور رعيل جديد قاد على عاتقه تأسيس مسرح جزائري وبروز شخصيات جزائرية مسرحية أنتجت الكثير من المسرحيات مثل "**رشيد**

* **هارون الرشيد**: خليفة عباسي ولد سنة 786م، وتوفي سنة 809م، تولى الخلافة بعد اغتيال أخيه، حارب البيزنطيين وهو لا يزال حاكم على المقاطعات الغربية، وبلغ أبواب القسطنطينية: ازدهرت في عهده التجارة والأدب والعلوم،ينظر: قسطنطين تيوتردي: المنجد (المنجد الأعلام)، ص: 57.

القسنطيني"[*]، "علالو"، "**محي الدين باشطارزي**"[**] وفي هذا يقول "بوعلام رمضاني" « أما أشهر رجال المسرح في هذه الفترة فهم رشيد القسنطيني الذي تعلق به الجمهور، حتى قيل عنه شابلين الجزائر وإلى جانب القسنطيني كان هناك علالو وهناك شخصية أخرى تتمثل في محي الدين باشطارزي»[(6)].

أما خلال المرحلة الممتدة منذ سنة 1941م إلى سنة 1953م فإننا نلمس أن المسرح الجزائري عرف نوعا من الركود من حيث العروض المسرحية أو من حيث النصوص المسرحية المكتوبة ويرجع الدارسون أسباب هذا التقهقر إلى فقدانه لبعض رجالاته «على شاكلة "إبراهيم دحمون" "بن شوبان" و "رشيد القسنطيني" وهو ما أكده "أحمد بيوض" بقوله أن المسرح الجزائري قد شهد في هذه المرحلة فقدان العديد من رجالاته الأوائل الذين كان لهم الفضل في إرساء أسسه الأولى وتمكينه من الاستمرار، فقد توفي "سعد الله إبراهيم" المعروف بـــ "إبراهيم دحمون" الذي اشتهر بلعب الأدوار النسائية عام 1942م، كما توفي أيضا "ابن شوبان" عام 1943م أعقبه بعد ذلك قطب المسرح الكبير وأحد ركائزه الأساسية رشيد بلخضر المعروف بـــ "رشيد القسنطيني" عام 1944م»[(7)].

---

[*] **رشيد القسنطيني**: من مواليد 11نوفمبر 1887م بحي القصبة بالجزائر العاصمة، بدأ تعليمه بالكتاب، دخل المدرسة الفرنسية حيث تحصل على الشهادة الابتدائية ولما كبر اشتغل نجارا في محل والده، انضم إلى فرقة الزاهية لــ"علالو"، ثم أنشأ عام 1927م فرقة مسرحية سماها (فرقة الهلال الجزائري)، اشتهر بكونه مغنيا فكاهيا بارعا، كما عرف بقدرته الفائقة في ارتجال الكلام والأدوار وإضحاك الجمهور، توفي عام 1944م بالجزائر العاصمة. ينظر: صالحي مباركية، المسرح الجزائري، ص: 174.

[**] **محي الدين باشطارزي**: مغني، ممثل ومؤلف مسرحي ولد عام 1897م بحي القصبة بالجزائر، تعلم القرآن على يد الشيخ قندوز، ألف واقتبس العشرات من المسرحيات منها: جهلاء مدعين بالعلم، عين عام 1947م مديرا لفرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا بالعاصمة، توفي عام 1986م بالجزائر. ينظر: شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي ما بين 1926-1932م، تر: أحمد منور، منشورات التبين- الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، (دط)، 2000م، ص ص: 76-77.

(6) بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي: المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د،ط)،(د،ت)، ص: 14.

(7) أحمد بيوض: المسرح الجزائري(نشأته وتطوره)، ص: 59.

ولعل المتتبع لمسار المسرحيات المقدمة خلال هذه الفترة التي سبق وأشرنا إليها يجد أن مضامين المسرحيات – في هذه الفترة– قد تنوعت بين مسرحيات اجتماعية وتاريخية وأخرى دينية.

1– المسرحيات الاجتماعية:

اهتم كتاب المسرح الجزائري في هذه المرحلة بمعالجة القضايا الاجتماعية خاصة تلك التي يعاني منها المجتمع الجزائري ونلمس ذلك من خلال عناوين المسرحيات المختلفة فمسرحية (قائد النساء، وفاطمة المقرونة، زواج العقونة، ليلى بنت الكرامة) كلها مسرحيات تعالج قضايا المرأة بطرق مختلفة، كما أن هناك من المسرحيات ما يعالج القضايا الأخلاقية التي تفشت في المجتمع الجزائري، بسبب الظروف الاجتماعية كالفقر والبطالة وتدني المستوى الثقافي ومن المسرحيات التي تشير إلى هذه الظاهرة (السراق الثلاثة، السارق نصف الليل، طريق السارق قصير)، كما شرحت هذه المسرحيات في المقابل بعض الممارسات غير الشرعية التي تتم عن الجهل كالسحر والشعوذة والمكر وما إلى ذلك من التصرفات غير الأخلاقية ولعل الهدف من هذه العروض واستعراضها هو معالجة القضايا الاجتماعية ومحاولة تحسيس المجتمع بخطورتها للقضاء عليها أو على الأقل للتقليل من خطورتها.

2– المسرحيات الدينية:

كان للمواضيع الدينية، حظ ونصيب من قبل المهتمين بالمسرح الجزائري وربما يعود هذا اهتمام إلى تمسك رواد المسرح الجزائري بهويتهم الإسلامية، ونستشف هذا البعد الديني بشكل واضح من خلال المسرحيات التالية (الناشئة المهاجرة، بطل قريش) لــ "لمحمد الصالح رمضان" ونعتقد بأن كتّاب هذه المسرحيات يهدفون من وراء إبداعاتهم هذه إلى تحقيق جملة من الأهداف وهي:

- تشديد العلاقة بين الجزائريين وبين وازعهم الديني ليكونوا بذلك خير خلف لخير سلف.
- محاولة إحياء التراث الإسلامي بهدف تقديمه للشباب الجزائري والدفاع عن الإسلام بالرد على تلك الحملات السلبية التي تسئ إلى الإسلام ورموزه.

3 – المسرحيات التاريخية:

من الواضح أن تاريخ أي أمة هو أحد المقومات الأساسية التي ترتكز عليها في بناء مستقبلها، لأن تاريخ الأمة هو عدة مستقبلها أيضا، فإن رواد المسرح الجزائري، قد أدركوا هذه الحقيقة وعملوا على توظيف الموروث التاريخي، بشقيه المحلي والقومي في العروض المسرحية « ومن المسرحيات التي وظفت في هذا الإطار مسرحية (ليالي هارون المرشد)، (بربروس)، (الكاهنة) وقد كانت هذه المسرحيات – في تصورنا– أكثر تعبير عن البعد التاريخي كونه خيار ضروري تعتمد عليه العروض المسرحية لربط الشعب الجزائري بتاريخه وماضيه»[8].

المسرح الجزائري وثورة التحرير: (1962/1954)

مما تجدر الإشارة إليه أن المسرح الجزائري واكب فترة اندلاع الثورة التحريرية في سنة 1954م، لأنها مرحلة مهمة في تاريخ الجزائر وقد أسهم هذا التوجه الجديد في تغيير طريقة عرض وتقديم المواضيع حيث «كان العزوف عن الموضوعات الاجتماعية الهزلية منها والجادة واضحا وأصبحت الثورة المحور الأساسي الذي التف حوله كل الكتاب المسرحيين»[9] وقد كان هذا التوجه في ظل القمع المتزايد للسلطات الاستعمارية التي ما فتئت تفرض رقابة على جميع الأعمال. إذ عملت على إصدار العديد من القوانين الردعية، بهدف احتواء

(8) ينظر علي مصطفى صبيح: من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، دار المريخ، الرياض، سوريا، (د،ط)، 1975م، ص: 31.
(9) صالح مباركية: المسرح في الجزائر، ج2، ص: 37.

الوضع الأمني ومن أهم هذه الإجراءات فرض ترخيص قانوني عن كل عرض مسرحي تقوم به الفرق المسرحية، بالإضافة إلى إرسال جواسيس أثناء العروض المسرحية لمراقبة ما يعرض من مواضيع مختلفة. ولقد سجل الدارسون العديد من العروض في هذه المرحلة أهمها « (عنتر وعبلة) للمؤلف والمخرج "قدور قتال"، (زعيط ومعيط ونقاز الحيط) "لمحمد التوري"، (أبناء القصبة) "عبد الحليم رايس"»[10]. وغيرها من المسرحيات الهامة التي عرضت في هذه المرحلة، الدارس لهذه الحقبة الممتدة من (1962/1954م) يجد أن هذه الفترة، ربما كانت نقطة تحول هامة مسار الحركة المسرحية في الجزائر فقد وجد معظم كتاب المسرح كغيرهم من أفراد المجتمع الجزائري، استجابة لما استجد عليهم من ظروف، كان لها أكبر الأثر في توجيه هذا المسرح نحو التعبير عن القضايا الوطنية أكثر من تعسيره عن قضايا أخرى، من ذلك طبعا اندلاع الثورة التحريرية التي أثرت بشكل واضح على النتاج المسرحي، فأضحى قليلا بالمقارنة مع المراحل الأخرى، إلا أننا لا نغفل الإشارة إلى بعض المسرحيات ذات المواضيع الثورية التي حاولت أن تروج لمبادئ الثورة الجزائرية وتدعو الشعب للالتفاف حول جبهة التحرير الوطني فمسرحية (التراب) لــ " أبو العيد دودو " كما قال عنها "أبو القاسم سعد الله" «خلدت لثورة التحرير»[11] أما مسرحية (الطغاة) لــ "عبد الله ركيبي" فقد اتخذت من الوطنية والتضحية موضوعا لها، كما عرف المسرح الجزائري في هذه الفترة توجيها آخر نحو النشاط خارج الوطن أسهمت فيه الضغوط إلى فرضتها الإدارة الفرنسية على المسرح الجزائري مما أدى إلى غلق بعض المسارح في الجزائر وهو الأمر الذي أدى بالمسرحيين الجزائريين إلى اللجوء إلى الخارج لإتمام الرسالة النضالية وتميز المسرح في هذه الفترة

(10) ينظر نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1، 2006م، ص: 30.

(11) ينظر: أبو القاسم سعد الله: تجارب في أدب الرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د،ط)، 1983م، ص: 121.

بظهور إبداعات مسرحية جزائرية بفرنسا منذ بداية (1955 إلى 1958م) وإبداعات أخرى بتونس من سنة 1958م إلى غاية الاستقلال.

خصائص المسرح الجزائري في هذه المرحلة:

تميز المسرح الجزائري في هذه الفترة بمجموعة من الخصائص التي ميزته عن باقي الفترات الأخرى، لعل أهمها ما تطرق إليه "محمد مصايف" في كتابه (النشر الجزائري الحديث) ونستعرضها على النحو التالي:

- « التوجه إلى المسرح الثوري لمواكبة الأحداث المختلفة في الجزائر وبالتالي ربط المسرح الجزائري بالثورة.
- مساهمة المسرح الجزائري في نشر الوعي الثوري في أوساط الشعب الجزائري بهدف مساندة الثورة الجزائرية.
- ظهور نخبة من الأدباء الذين جنحوا إلى الكتابة المسرحية على شاكلة "عبد الله ركيبي" **"أحمد رضا حوحو"**[*]، "أبو العيد دودو" الذين أبوا إلى أن يقوموا بدورهم الوطني وهو نشر الثورة التحريرية بطريقتهم الخاصة والفذة.
- الهجرة الجماعية لكل إطارات المسرح الجزائري من ممثلين ومخرجين إلى مؤلفين وتقنيين إلى خارج الجزائر بسبب اضطهاد السلطات الاستعمارية لهم»[(12)].

---

[*] **أحمد رضا حوحو**: أديب وكاتب مسرحي جزائري، ولد سنة 1911م، وتوفي سنة 1956م، من أعماله المسرحية المقتبسة (بائعة الورد)، (العقاب)، (النائب المحترم)، ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص:177.

(12) محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص: 103.

ويتواصل تطور المواضيع في المسرح الجزائري إنما عرف المسرح تأميما واستقلالا بذاته وهذا ما سنتعرض إليه في المرحلة الموالية التي تمثل مرحلة التأصيل.

ومن خلال ما تقدم يمكننا أن نشير إلى أن المسرح الجزائري قد عرف تمييزا من حيث المواضيع حيث ظهر النص العرض بأشكال مختلفة، كما ظهر النص الثوري وكان هذا الجانب من المسرح يمثل جانبا إيجابيا، أما الآخر فكان جانبا سلبيا تمثل في محاولة المستعمر توقيف المسرحية الجزائرية وإقصائها من الحياة الفنية.

ويتواصل تطور المواضيع في المسرح الجزائري عندما عرف المسرح تأميما واستقلالا بذاته وهذا ما سنتعرض إليه في المرحلة الموالية التي تمثل مرحلة التأصيل.

مرحلــة التأصيل: (1963/ 1979م)

تم في هذه المرحلة تأميم المسرح الجزائري بعد استرجاع الجزائر سيادتها عام 1962م وذلك بجعل المسرح مؤسسة عمومية وتم ذلك« بمقتضى المرسوم 83/10 المؤرخ بتاريخ 07 جانفي1963م»[13] الذي هدف إلى تحقيق جملة من الأهداف أهمها:

تنشيط النشاط المسرحي في الجزائر وتأسيس فرقة المسرح الوطني الجزائري التي تضم كل الإطارات المسرحية دون إقصاء والعمل على إخراج المسرح الجزائري من الشرنقة المحلية ودمجه في مصاف المسرح العربي والعالمي .

وقد سجل الدارسون جملة من العروض المسرحية في هذه الفترة أهمها :

(أفريقيا قبل واحد) لــ"ولد عبد الرحمن كاكي" و مسرحية (حسان طيرو) لــ" أحمد عياد" والعديد من المسرحيات التي عبرت بصدق عن الوضع في الجزائر في تلك المرحلة .

(13) أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص: 97.

وتجدر الإشارة هنا إلى تعدد المواضيع السياسية والتاريخية والاجتماعية والتربوية في هذه المرحلة ومنها مسرحيتي (132 سنة، وإفريقيا قبل واحد) لـ"**ولد عبد الرحمان كاكي**"* فالأولى تروي حكاية الاستعمار الفرنسي في الجزائر والثانية تروي لنا أسطورة ليل الاستعمار في القارة الإفريقية كالآثار السلبية التي خلفها اقتصاديا واجتماعيا، كما سجل بعض الدارسين الجزائريين المهتمين بالمسرح مثل "أحمد بيوض" "بوعلام رمضاني" في هذه الفترة مرحلتين متناقضتين الأولى إيجابية في مسار الحركة المسرحية الجزائرية والثانية سلبية أسهمت في تعطيل وتيرة النشاط المسرحي الجزائري.

وقد تميزت المرحلة الأولى بتزايد وتيرة العروض المسرحية حيث سجل الدارسون حوالي 119 عرضا مسرحيا بين شهري أفريل وديسمبر 1963م، كما سجل أيضا إقبال معتبر للمتفرجين مما يدل على أن الثقافة المسرحية قد بدأت معالمها تنتشر بعد الاستقلال على الرغم أن الأمية كانت مستفحلة في المجتمع الجزائري، ونشير هنا إلى أهم المسرحيات التي عرضت في هذه الفترة ومنها مسرحية (كل واحد وحكموا) التي توثق لنا الموروث الشعبي الجزائري وكذلك مسرحيات "**عبد القادر علولة**"** التي شخص فيها بعض الآفات الاجتماعية التي كانت موجودة في الجزائر بعد الاستقلال وهذا فيما يتعلق بالمرحلة الأولى.

---

* **ولد عبد الرحمن كاكي**: كاتب وممثل مسرحي ولد سنة 1932م وتوفي سنة 1995 م، شكل فرقة الكاركوز، قدم من خلالها أعمال كثيرة استقى موضوعها من الواقع الاجتماعي ومزج في أعماله المسرحية بين التراث الثقافي الشعبي، ووسائل الاتصال الحديثة، من أعماله المسرحية (قبل المسرح، 132 سنة)، ينظر: أحمد بيوض: المرجع السابق، ص: 185.

** **عبد القادر علولة**: من مواليد 1939م بالغزوات، ترعرع في قرية عين اللبن نواحي بلعباس، هناك زاول تعليمه، انخرط في فرقة مسرحية هاوية كانت تنشط في إطار حركة الشبيبة تسمى "فرقة الشباب"، شارك في التمثيل من خلال مسرحيات لمؤلفين جزائريين أشهرها "حسان طيرو"، أخرج أول مسرحية بعنوان" الغولة" ومسرحية" السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم. ينظر: الشريف الأدرع: وجوه وأقنعة، دراسات وكتابات في المسرح، الجزائر 2007م، (د، ط)، ص ص:28-29.

أما بالنسبة للمرحلة الثانية فنلحظ بأن جل الدارسين قد اتفقوا فيها على أن المسرح قد ساده الركود من حيث التأليف وخاصة إذا قارنا هذه المرحلة مع المرحلة السابقة ولكن مع ذلك كله لا يمكننا أن نقلل من تلك المسرحية التي ترجع إلى تلك الفترة (1979/1967م) ونذكر على سبيل المثال مسرحية (البوابون) «التي تشرح ظاهرة التسول وتصور حياة المساكين والفقراء الذي يصارعون الحياة لكسب قوتهم وقوت عيالهم »[(14)]

و لم يتوان كتاب المسرح الجزائري في إخراج بعض العروض التي خرجت عن النطاق الضيق المعبر عن المحلية إلى نطاق العالمية.

ويمكننا بعد هذا الاستعراض الموجز أن نتوصل إلى تحديد عدة نتائج أهمها:

أن المسرح الجزائري في ظل السيادة الوطنية مر بفترات متذبذبة أسهمت الظروف السياسية التي عرفتها الجزائر المستقلة في تفعيل المسرح الجزائري أحيانا، وركوده أحيانا أخرى، بالإضافة إلى مواضيع المسرح الجزائري التي كانت مستوحاة من المجتمع في حد ذاته وهذا ما تسبب فيما بعد في ركود المسرح وضعف مواضيعه وهو ما سنتطرق إليه في المرحلة الموالية.

مرحلــة الركود: (1972/ 1982م)

اتسمت هذه المرحلة بالعقم وعدم الخصوبة المسرحية كما يؤكد جميع الدارسين، فقد قل الإنتاج المسرحي نصا وعرضا ويعود ذلك –كما يبدو لنا– إلى العديد من العوامل أهمها:

أ/ العوامــل القانونيــة:

فقد بدأ الركود يلوح في أفق المسرح الجزائري منذ سنة 1970م « وبالتحديد بعد تطبيق الأمر رقم 80/37 المؤرخ في 12 جوان (حزيران يونيو) 1970م وعلى إثره أعيد تنظيم وهيكلة المسرح الوطني، حيث

(14) صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ج1، ص: 105.

أصبح مؤسسة عمومية ذات طابع صناعي وتجاري، الأمر الذي عجل بميلاد أزمة مالية، أين بلغت مديونية المسرح سنة 1972 حوالي مليار سنتيم»[15].

ب/ العوامل السياسية:

« كان لقرار تطبيق نظام اللامركزية على المسرح الجزائري أثار سلبية، فبموجبه استحدثت مسارح جهوية في كل من قسنطينة، عنابه، وهران، عام 1972»[16] والمستقرئ لمضمون القرار يجده يهدف إلى تحقيق مجموعة من الأهداف أهمها:

- إنتاج عدد أكبر من المسرحيات.
- إدماج المسرح الجزائري مع المسارح العالمية من خلال البعثات التربصية إلى الخارج بهدف تحسين المستوى.
- جعل المسرح الجزائري فضاء لصقل المواهب الفنية وتنميتها.
- إرساء ثقافة مسرحية في أوساط الشعب الجزائري.

المســـرح الجزائري في فرنسا:

يمكننا أن نشير في هذا المسرح إل العديد من العروض المسرحية التي قدمت خارج الوطن « ولاسيما لفرقة (مسرح البحر) الجزائرية التي قدمت سنة 1972م مسرحية (محمد أحمل حقيبتك) لــ **"كاتب ياسين"**[*]

(15) ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص: 109.

(16) ينظر: محمد غباشي: أضواء على الحركة المسرحية في الجزائر منذ النشأة وحتى الاستقلال، الموقع:

http:// www.google Masrahean:com/ 310.htm:

[*] **كاتب ياسين**: ولد في قسنطينة عام 1927م، التحق بالكتاب لتعلم القرآن، ثم التحق بالمدرسة الفرنسية، شارك في مظاهرات 8 ماي 1945م، نشر مجموعته الشعرية الأولى تحت عنوان"مناجاة" عام 1946م، انضم إلى الحزب الشيوعي الجزائري، أصدر روايته المشهورة "نجمة" عام 1956م، توفي سنة 1988م بغرونوبل فرنسا على إثر مرض عضال. ينظر: أحمد بيوض: المرجع نفسه، ص: 182.

ونظرا للنجاح الذي حققته الفرقة استمر تقديم نفس العرض المسرحي في كل التراب الفرنسي، حيث أحصى الدارسون أكثر من 120 عرضا مسرحيا»[17].

ومما تقدم نستنتج أن الفترة الممتدة من (1982/1972م) قد عرفت ركودا مسرحيا لم يألفه المسرح الجزائري من قبل وهذا مرده في نظرنا – إلى تلك التحولات- التي شهدها المسارح الوطنية وعدم تكيفها في البداية مع نظام اللامركزية المسرحية وبخاصة مسرح سيدي بلعباس وباتنة، إلا أن هذا الركود سرعان ما زال وذلك بعودة الانتعاش في المسرح الجزائري خاصة في مرحلة الازدهار.

مرحلـــة الازدهار: (**1983/ 2006م**)

عرفت هذه المرحلة عودة مقبولة من حيث الإنتاج لكل المسارح الوطنية والجهوية وسنحاول أن نوضح كل النشاطات المسرحية في تلك الفترة.

النشاط المسرحي:

كان تاريخ انعقاد الملتقى الوطني للفنون والآداب سنة 1983م نقطة تحول عامة في مسار المسارح الوطنية والجهوية، لأن المتخصصين صبوا جل اهتمامهم حول كيفية النهوض بالحركة المسرحية وبموجب المرسوم رقم 82/269 المؤرخ في 28 أوت 1982م والمتضمن تنظيم إدارة وزارة الثقافة وقد سطرت مجموعة من الأهداف التي يرجى منها تطوير الإنتاج المسرحي ودعما لهذا التوجه المسرحي نظم المسرح الوطني الجزائري أيام مسرحية من 3 إلى 5 ديسمبر 1983م تحت شعار (من أجل تطوير المسرح الوطني) ولقد عالجت الندوة العديد من النقاط أهمها:

(17) ينظر فردريك معتوق: مسرح العمال المهاجرين في فرنسا (1987/1973م) دراسة في علم اجتماع المعرفة: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1985م، ص: 32.

النص المسرحي لغة ومضمونا، الإخراج والتمثيل المسرحين، التكوين المسرحي والهياكل المسرحية وعرفت هذه المرحلة انتعاش النشاط المسرحي؛ حيث عرضت 80 مسرحية على المستوى الوطني، للمسرح الوطني والبداية كانت سنة 1983م « بمسرحية (قالوا العرب قالوا) لـ"زياني شريف عياد و"عزالدين مجوبي" عن المهرج" للماغوط" التي شاركت في مهرجان قرطاج الدولي وتحصلت على جائزة أحسن إخراج مسرحي والمسرحية التي تنتقد في مضمونها الأنظمة العربية وممارستها لكل أشكال التسلط والاستبداد وابتعادها عن مساندة القضية الفلسطينية وكذلك مسرحية (الدهاليز) لـ "عبد القادر علولة " التي تعالج هموم الطبقة العاملة (البروليتاريا) في روسيا أيام حكم القياصرة الروس وفي سنة 1984م قدم المسرح الوطني مسرحية (جحا باع حماره) لـ" **مصطفى كاتب**"* وهي مسرحية تنتقد العلاقة القائمة بين الشعب والسلطة واختتم المسرح الوطني الموسم بمسرحية (عقد الجوهرة) لـ"زياني الشريف عياد" التي تروي مراحل احتلال فرنسا للجزائر.

أما في سنة 1985م قدم المسرح مسرحية (حافلة تسير) لـ"محمد بن قطاف" التي تروي معاناة الأسرة الجزائرية في المجتمع الجزائري ومسرحية (الأجواد) لـ"عبد القادر علولة" التي تعالج مشكلة القدرة الشرائية للمواطن الجزائري.

« أما في سنة 1986م قدم المسرح (عجايبية وعجايب) التي تطرح أشكال ووظائف المسرح ودوره في المجتمع، كما عرضت مسرحية (غابوا الأفكار) سنة 1987م التي تعالج واقع المهاجر في ديار الغربة بين اليأس والأمل ومسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـ"محمد بن قطاف" التي اقتبسها عن رواية "الطاهر

* **مصطفى كاتب**: ممثل ومخرج مسرحي كبير من مواليد سوق هراس سنة 1920م، أحب الفن منذ صغره، أسس فرقة مسرحية هاوية سماها "فرقة المسرح الجزائري"، شغل منصب مدير لفرقة المسرح الوطني الجزائري سنة 1963م، أخرج العديد من الأعمال منها "حسن طيرو"، "بايع راسو في قرطاسو"، توفي عام 1989م بمرسيليا بعد أن ألم به داء عضال. ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص: 178.

وطار" التي تبرز تضحيات شهداء الجزائر ولا يمكننا في هذا السياق أن نغفل الحديث عن تجربة فريدة أيضا عرفها المسرح الوطني تمثلت أساسا في الإخراج النسوي من خلال المخرجة "حميدة آيت الحاج" التي أخرجت أول عمل مسرحي بعنوان (أغنية الغابة) التي عرضت سنة 1987م والتي تطور صراع الإنسان من الواقع والطموح كما قامت أخت حميدة "فوزية آيت الحاج" بإخراج مسرحية (موت التاجر) سنة 1988م والتي تروي يوميات التاجر الجزائري.

أما في سنة 1989م فقدم المسرح مسرحية (بارناردالبا) ممثلاتها كلهن نساء وتروي المسرحية أنواع العواطف المتناقضة مثل الكره والحب في الأسرة»[18].

تجربـــة الإخراج المشترك والإخراج الجماعي:

تبنت معظم المسارح الجهوية فكرة إخراج بعض المسرحيات في شكل ثنائيات مختلفة، إذ ذهب مؤلفو هذه المسرحيات يحيلون ما يكتبوه إلى الإخراج الثنائي أو الجماعي أحيانا وهي تجربة جديدة أيضا خاض غمارها العديد من المخرجين.

ورسمت لدى بعض المتتبعين ظاهرة هذا النوع من الإخراج الذي ربما يكون تقديما مختلفا لبعض المسرحيات التي أخرجت إخراجا فرديا ومن المحتمل أن تكون هذه المسرحيات بفضل هذه الصياغة الجديدة الممثلة في الإخراج الثنائي أو المشترك، قد سلطت الضوء على بعض الجوانب التي يمكن للمخرج الواحد أن يغفل عنها فالإخراج الثنائي يفسح المجال أمام المخرج الأول والمخرج الثاني للانفتاح على بعض الرؤى وبعض المفاهيم التي من الممكن أن تتضح بشكل أفضل في المسرحية ذات الإخراج المشترك ومن هذه التجارب نذكر جملة من العروض التي تم إخراجها في شكل ثنائي وجماعي أيضا.

(18) ينظر أحمد بيوض: المرجع السابق، ص ص: 146-148.

1- « ففي المسرح الجهوي بباتنة نجد مسرحية (الحمامة) من إخراج جماعي **1987**م.

2- أما في المسرح الجهوي بقسنطينة فنجد مسرحية (الرفض) من إخراج جماعي **1982**م وفي الإخراج الثنائي نجد مسرحية (حروف العلة) من إخراج "محسن عمار و حسن بوبريوة" سنة **1989**م ومسرحية الدراويش التي نحن بصدد دراستها في هذا البحث من إخراج الثنائي "فارس الماشطة وحسن بوبريوة".

3- وفي المسرح الجهوي بسيدي بلعباس نجد مسرحية (غيرة الفهامة) من إخراج الثنائي "عسوس أحمد و آيت مولود يوسف" **1989**م ومسرحية (حوار مر) من إخراج الثنائي "حبيب محمد وأكروان عبد الرحمان" سنة **1987**م. أما مسرحية (فلسطين المخدوعة) و (سلطان الغرب) فهي من إخراج جماعي وقد قدمت هاتان المسرحيتان قبل هذه المرحلة أي في السنوات **1977**م و **1978**م، كما نسجل مسرحية (زعماء في حملة) إخراج ثنائي "جوزي أحسن ونجار مصطفى".

4- وعرف المسرح الجهوي بوهران تجربة الإخراج الثنائي من خلال مسرحية (الجنرال) للثنائي "الطيب رمضان و أدار محمد" ومسرحية (كأس الذهب) من إخراج الثنائي "زلال عبد الكريم وعصمان فتحي" ومسرحية (المسابقة) من إخراج "مدجهري ميسوم وحمودة بشير" والتي عرضت عام **2002**م.

والعديد من المسرحيات ذات الإخراج الثنائي مثل مسرحية (ما قبل المسرح) من إخراج "عصمان فتحي وبن يوسف سعيد"، مسرحية (الحساب أتلف) من إخراج "سلال محمد، عصمان فتحي" ومسرحية (بونتيلا وتابعه ماتي) من إخراج "عصمان فتحي و بوذهب بشير"»[19].

(19) سعادة فاطمة: مسيرة المسرح الوطني الجزائري، مجلة الثقافة، ريبرتوار المسرح الجزائري، على مشارف نصف قرن من الإبداع، العدد الممتاز، رقم 607، 2005م، ص ص: 201،202، 235، 238، 243.

إذا كما نلاحظ تعددت المسرحيات ذات الإخراج الثنائي، عرفت الظاهرة انتشارا بين أوساط المسرحيين وكانت إضافة جديدة تتبرع عن مستقبل الإخراج في الجزائر بأشكال مختلفة منها الفردي/ الثنائي/ والجماعي وإن كان قليلا إذا ما قورن بتلك تجارب التي عرفها المسرح العربي.

وفي السنوات 1994م، 1996م وحتى عام 2000م، قدم المسرح الوطني مسرحيات مختلفة ذات طابع اجتماعي وأخرى ذات طابع سياسي. يسلط فيها الضوء على جملة الظواهر التي يعيشها المجتمع الجزائري، كالتهميش الذي يعانيه المثقف الجزائري وظاهرة العنف أيضا الذي قد يؤدي إلى إنزلاقات خطيرة تقوم بنخر المجتمع من كل الجوانب.

المشاكل التي يعـــاني منها المسرح الجزائري:

عاني المسرح الجزائري في هذه المرحلة مجموعة من المشاكل، لعل أهمها:

- ظاهرة الاقتباس في النص المسرحي المعروض التي تنحصر فقط على العقدة والهيكل العام.
- مشكلة اللغة من المشاكل التي يعاني منها النص المسرحي الجزائري، فقد قدمت جل المسرحيات باللغة العامية، ولعل هذا الأمر يجعل المسرح الجزائري يتقوقع على الجمهور الجزائري فقط ولا يمكن بذلك أن ينفتح عن الآخر العربي أو الغربي والدليل على ذلك قلة الجوائز التي يحصدها المسرح الجزائري في المهرجانات العربية والعالمية.
- افتقار المسرح الجزائري إلى نقاد متخصصين الذين يمكن أن يساهموا في تطوير المسرح الجزائري شكلا (الديكور، الملابس) ومضمونا (مواضيع النصوص المسرحية) « لأن النقد المسرحي لا ينتهي بدراسة

النص المكتوب مثل: سائر الأعمال الأدبية، بل يراعي الجوانب الأخرى، المكونة للعرض المسرحي مثل: الإخراج والأداء والديكور والملابس والإضاءة والمؤثرات الصوتية»[20].

خصائص المسرح الجزائري في هذه الفترة:

نميز المسرح الجزائري في هذه الفترة -كغيره من فترات أخرى- بمجموعة من الخصائص أهمها:

- انحصار الفرق المسرحية الوطنية والجهوية في بعض في بعض المدن دون تعميمها في كل ربوع الوطن.
- عدم إرفاق الفرق المسرحية بقوانين تأسيسية وأخرى تنظيمية على تنظيم المسارح الوطنية والجهوية.
- اندماج بعض الفرق المسرحية بقوانين تأسيسية وأخرى تنظيمية.
- اندماج بعض الفرق الهاوية ضمن المسرحية التابعة للدولة مما أدى بهذه الفرق إلا انحلال هذه الأخيرة.
- عدم ارتقاء المسرحيات الجزائرية إلى العالمية لأن المسرحيات الجزائرية ذات بعد محلي.
- عدم الانفتاح على التكوين الجامعي، مما أدى إلى تقوقع المسرح الجزائري.
- عدم تنظيم أيام إعلامية وقلة التظاهرات المسرحية.
- اجتماعية المواضيع التي يقدمها المسرح الجزائري ونلمس هذه الخصوصية في اللغة المسرحية التي كانت مسيطرة على كل العروض المسرحية.

---

(20) ينظر: مخلوف بوكروح: الصحافة والمسرح: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 1982م، ص: 75.

وبعد هذا الاستعراض الموجز لأهم مراحل المسرح الجزائري، نؤكد على أن المسرح الجزائري قد عرف بعض التدهور، كما عرف خلال مرحلة الازدهار تفاوتا ملحوظا في نسبة إنتاج العروض المسرحية من مسرح إلى آخر، مما يجعله يعرف عدة تحولات وتجارب عديدة بهدف إصلاحه وعلى الرغم من هذا و ذلك استطاع المسرح الجزائري – في تصورنا – أن يفرض نفسه على الساحة الفنية متحديا الصعوبات وهذا بفضل عزيمة المسيرين و العمل الدؤوب لكل العاملين، ساعد إلى حد كبير في إنعاش الحركة المسرحية في الجزائر وما السجل الذهبي إلا دليل كاف على وجود مسرح جزائري إلا أن هذا الأخير يحتاج إلى نشاط جديد على يد الرعيل الجديد، كما يحتاج إلى سياسة خاصة تحاول أن تخرجه من محليته لاقتحام العالمية، متجاوزة كل الصعاب التي تعترض سبيله في التطور على مستوى العالم العربي والعالمي.

الإخراج في المسرح الجزائري :

إذا كان الاهتمام بالمسرح الجزائري قد عرف تناميا ملحوظا في السنوات الأخيرة، تشهد عليه الأطروحات الجامعية العديدة المنجزة باللغتين العربية والفرنسية في الجزائر وخارجها، إلا أن هذا الاهتمام كما أشرنا في بداية هذا البحث لازال مشدودا إلى مجالات البحث التاريخي ولموضوعاتي للمسرح ويكاد لا يخرج عن دائرة المسرح المكتوب إلى دائرة المسرح الممثل أما العناية بالإخراج وبالجوانب (المسرحية) للمسرح الجزائري فتكاد تكون غائبة.

إن دراسة الإخراج وتناول هذا الموضوع لم يكن يحظى بالأولوية في اهتمامات رواد المسرح الجزائري و لم يشكل بالتالي ذلك الجانب الذي أعطى مسرحنا هويته وتميزه الفني .

لقد اعترف "محي الدين باشطارزي" الذي كان أهم الفاعلين في تاريخ المسرح الجزائري منذ نشأته في العشرينات إلى ما قبل الاستقلال قائلا: « .... ليس هناك أي عمل جدي بالنسبة لذلك العهد، لم يكن هناك إخراج بالمعنى المعاصر للكلمة، كنا بالغي الدقة بشأن الدخول والخروج فقط كان الأمر متعلقا بفنانين أحبوا المسرح، بدأ الإخراج يصير (مخططا) عندما أخذ بإخراج الأوبيراتات وقد مثلت (عثمان في الصين) و (حالة النسا) و (أميرة الأندلس)،كنا مضطرين في هذا النوع من المسرح إلى القيام بعمل إخراجي تطور الإخراج بفضل جهود الشبان بعد الاستقلال (مصطفى كاتب، علال المحب) في عهدنا، لم يكن الجمهور يهتم بالإخراج، كل ما كان يهمه أداء الفنان، الحوار وموضوع المسرحية ».[21]

طبعا هذا الرأي أقره "محي الدين باشطارزي " بعد خبرة طويلة إلا أن "علالو" الذي ابتعد عن المسرح قد رد عليه قائلا : « كيف يمكنك نسيان الإخراجات الكبيرة (أبو الحسن أو النائم واليقظان) سنة 1927م

(21) الشريف الأدرع: وجوه وأقنعة، ص: 130.

و (الصياد والعفريت) سنة 1928م حيث كانت ديكورات عديدة وكل ما كان ضروريا لتلك المشاهد السحرية التي تحدثت عنها صحافة ذلك الوقت »[22] ولا يتوانى "علالو" في إثبات هذا الرأي بأن يلفت انتباه زميله إلى أن رأيه متناقض مع ما جاء في مذكراته قائلا :

« لقد سبق لي أن قلت أن الإخراج كان شغل "علالو" الشاغل، فله الفضل في تكثيف جهوده من أجل إخراجه من حالته البدائية جدا التي كان عليها ، ليس عندنا فقط ولكن في كل البلاد العربية ».[23]

لعل هذين الرأيين يكشفان عن مدى التناقض الحاصل بين هذين الممثلين "باشطارزي"و" علالو"، وعليه فمن الصعب بمكان الحديث عن المكانة التي حظي بها الإخراج والمخرج في المسرح الجزائري.

لئن أصبح تثمين الباحثة " أرليث روث Arleth Roth" لجهود المسرحيين الجزائريين في فترة ما قبل الاستقلال في ميدان الإخراج والتمثيل من قبيل البديهيات النقدية للدارسين الجزائريين، فإننا لا نرى أن ما غنمه الجزائريون ضمن الشروط الجمالية للإخراج التي سادت فترة النشأة إلى الاستقلال يجعل من الحديث عن الإخراج وعن وظيفة المخرج ضربا من ضروب التجاوز ذلك أن وظيفة المخرج بالمعنى الحقيقي للكلمة، كما يرى "عبد القادر علولة " مرتبطة بتأسيس المسرح الجزائري.

ولأن الحديث كما أشرنا في السابق يكاد ينعدم حول عدم وجود أساسيات ظاهرة لهذا النشاط أو لهذا العنصر المهم في العرض المسرحي، فإن هذا الحوار الذي سيدون الآن، هو ما يمكننا أن نستشف منه حقيقة الإخراج في المسرح الجزائري، حيث سجل"الشريف الأدرع"حديثا لم ينشر في تلك الفترة التي أجرى فيها هذا

(22) أحمد منور: شروق المسرح الجزائري، ص: 77.

(23) المرجع نفسه، ص: 78.

الحوار مع "عبد القادر علولة" في مطلع الثمانيات موضوعه "الإخراج في المسرح الجزائري" فماذا يقول في هذا السياق:

جمع "عبد القادر علولة " المسرحي الكبير بين التمثيل والإخراج في التأليف المسرحي، كما تولى لفترة قصيرة مهمة إدارة المسرح الوطني الجزائري ولا يختلف اثنان في أن " علولة" كان طول مساره الفني والمسرحي فاعلا أساسيا في الممارسة المسرحية الجزائرية وواحد من الذين ساهموا بجهد تنظيري هام قاد خطاه في البحث عن مسرح جزائري يجمع بين الأصالة والحداثة يستلهم حاجياته الجمالية من حاجيات جمهوره وعصره.

بدايـــة: ماذا يمكن أن يقال عن الإخراج في المسرح الجزائري ؟

علـــولة: فيما يتعلق بالإخراج في المسرح الجزائري، أرى أن الإخراج في بعده الكلي قد ظهر مع تأميم المسرح، أي ابتداء من 1963م، ففي هذا الوقت ظهرت وظيفة المخرج، كما مورست وتمارس الآن في أوربا.

قبل تأميم المسرح، كان مدير الفرقة أو رئيس الفرقة التي تقدم عرضا ودون تركيز على الإخراج بوصفه تخصصا فنيا هو من يشرف على العملية، كانت العروض عبارة عن منتجات مناسبات تنفذ في وقت قصير وكانت تلجأ إلى حد ما إلى نفس المعدات المسرحية.

غالبا ما تنسق الإيماءات، التنقلات والحركات، خدمة للديكور الذي يوضع تحت التصرف.

كان هذا قبل تأميم المسرح، مع مسرح "محي الدين باشطارزي" أنا لم أعش تلك المرحلة ولكن زملائي الأكبر سنا مني حكوا لي قليلا عن إخراج المسرحيات التي كانوا يمثلونها .

يقولون أن مسرحية ما تعد للعرض في يومين، أو ثلاثة أيام بديكورات وملابس كانت موجودة بالمسرح البلدي، إلى جانب ذلك ذكروا لي أن العرض المسرحي كان يرفق بعرض للمنوعات وربما كان هذا واحدا من الأسباب التي جعلت فن المسرح لا يحظى بالقيمة التي يفترض أن تكون له.

إذن الإخراج ظهر في الجزائر، على الأقل بالنسبة للمسرح الجزائري مع تأميم المسرح، فقد عرفت هذه المرحلة تكفلا حقيقيا بقضايا المسرح وتنظيمه وفي هذا الوقت ظهرت شخصية المخرج.

إذا سمحتم... إذا كان تاريخ المسرح الجزائري مثلا يبرز فروقا ما بين مسرح "رشيد قسنطيني" ومسرح "باش تارزي" وحتى "محمد توري" لما جاء، كانت مسرحياته – خاصة من ناحية المحتوى – تقدم شيئا متناقضا مع ما كان يقدمه "باش تارزي".

هل كان العمل على النص لدى كل من "قسنطيني" و"توري" يتبع فكرة ما عن الإخراج ؟

علولة: في الواقع لا أعتقد أن التنسيق الفني المشهدي قد تم التكفل به بطريقة علمية ونظامية، حقا هناك اختلافات على مستوى المضمون على مستوى التنسيق، بل وعلى مستوى الأشكال ذاتها، لكن ليس في مسألة الإخراج أبدا.

للأسف الشديد، لم أعش تلك الفترة، غير أني عرفتها من خلال أقوال الذين عرفوا تلك المرحلة ومارسوا المسرح فيها.

أقصد "عبد القادر سفيري" الله يرحمه، "بوعلام رايس"، "طه العامري "،"مصطفى كاتب" والكثير من الناس الذين عرفوا هذه المرحلة وهذه التجربة والذين واصلوا في بعض المراحل مسيرة المسرح الجزائري.

حكي لي هؤلاء كيف أخرجوا العروض ومع ذلك كانوا لا يحملون تصورا دقيقا للإخراج، نظرا لتجربتهم الكثيرة الصعوبة.

طبعا هناك عناصر كـ"علال المحب" مارسوا فن المسرح ودرسوه ودرّسوه في (الكونسرفتوار) الذين كانت لهم مقاربتهم للإخراج ولكن لا يمكن الحديث عن الإخراج بالمعنى النبيل للكلمة قبل1963م، فمع تأميم المسرح فقد بدئ في تطبيق تصورات العمل الأكثر عقلانية وتمييز جهد منفذ الديكور عن مجهود مصمم الملابس ومهندس الإضاءة، بالتأكيد كان هناك في موازاة المسرح المحترف مسرح الهواة، كما كانت هناك تجربة الفرقة الفنية الوطنية إبان الثورة التحريرية في تونس، كان ميدان طرح المسألة مغايرا تماما، كانت هناك جهود ومحاولات تحضي جانب الإخراج ولكن من الصعب جدا أن نتحدث عن الإخراج في الجزائر لمعناه الاصطلاحي قبل 1963م أو بالأقل، لم يبق في ذاكرة من عاشوا تلك الفترة لحظات إخراج مهمة، عكس الفترة اللاحقة لـــ1963م، إذ سرعان ما عشنا ذلك خاصة مع أناس مثل "حاج عمر" و"غلال المحب".

كان هناك مع وجه التحديد عمل احترافي لمسرحيات مثل (ترويض الشرسة) لـــ "شكسبير Shakespeare " و (وردة حمراء لأجلي) و (دائرة الطباشير القوقازية) لــ"بريخت برتولد Pertold Bricht ".

كان هناك عمل إخراجي متطور وفق الطريقة الأكاديمية الكلاسيكية للإخراج، استمر ذلك إلى غاية 1973/1972م جاءت بعدها اللامركزية، انطلاقا من هذه الفترة أعيد النظر في الإخراج وفي تنسيق المسرحية، مثلها في ذلك مثل جوانب فنية أخرى، إذن فمع انطلاق اللامركزية في وجهة نظري – بدأت إعادة النظر– في التنظيم الأكاديمي للفن المسرحي.

ففي هذه المرحلة ظهرت مثلا طريقة جديدة في التنظيم أخذت شكل التنظيم الجماعي سواء تعلق الأمر بميدان الإخراج، أو ميدان التنسيق الفني وفي هذا الوقت أيضا ظهرت طريقة جديدة في توزيع الفن المسرحي.

إذ في هذه الفترة خرج فن المسرح في ممارسته الاحترافية من البناية المسرحية ذاهبا إلى القرية ولتقديم عروض في الساحات العامة وداخل المؤسسات وفي أراضي تعاونيات الثورة الزراعية وهذا يتطلب أشكال توزيع جديدة وعمليا يعيد هذا النظر في التصور الذي كان يتحكم في فن المسرح كما كنا نمارسه.

إذن فالإخراج في حدود ما يمكن أن نمارسه إلى الآن: هو عبارة عن تمثيل أكاديمي، بديكور وظيفي من خلال الصيغة المسرحية بصورة تقليدية استوردناها ببساطة من أوربا.

ويبقى مفيدا أن نحضر كذلك سواء على مستوى المسرح المحترف أو على مستوى المسرح الهواة إلى انفجار في اللعب وإلى كم من التجديدات في حقل الإخراج، كم من الاكتشافات، كم من صيغ تنسيق الحركات، ربما من غير الممكن الآن التنظير للمسألة ولكن من المفيد الإشارة إلى الإخراج الممارس من 1936 إلى 1937م هو بصدد أن يكون وأن يتحول وأن يتطور منتقلا إلى مستويات عليا.

الواقع أنه ليس الإخراج وحده، بل كذلك كل النشاط المسرحي، هو بصدد إعادة النظر في الذات وتجري محاولة – هذا رأيي الشخصي – صياغة مسرحية على صلة بتراثنا الشعبي ومسرح يعيد الارتباط من جديد مع العلامات الاصطلاحية والتصويرية العابرة لتراثنا الثقافي الشعبي .

إنها إذن عملية بحث مهمة وأساسية أيضا هي في طريق النضج والتطور تهدف في الواقع إلى إبراز مسرح وطني.بمعنى مسرح يكون أكثر التصاقا بحقائقنا من المسرح الممارس إلى الآن ليس على مستوى المضمون وحسب بل على مستوى الشكل أيضا.

إنني أرى واعتبر أن الفن المسرحي، المسرح الجزائري لم يولد بعد، صحيح أن هناك العديد من المحاولات والتجارب تذهب في اتجاه المساهمة الايجابية، في خلق مسرح وطني، لكنني أعتبر مرة أخرى أننا إلى

الآن، لم نبرز مدارس بمعنى إلى حد الآن لم نبرز تجارب باستطاعتنا إبراز قوانين يمكن تسميتها مدارس نزعات بارزة، لهذا السبب تنتهي من وقت لآخر إلى لحظات قوية ولكنها الآن ليست حاسمة.

أرى مثلا أن تجربة "كاتب ياسين" قد عرفت لحظات قوية جمعت بين السعي نحو مسرح وطني ومكاسب التجربة العالمية، هناك أيضا تجربة" كاكي" أنها تمثل مرحلة عمل بحثي يهدف تحديدا إلى أن يحمل عاليا بعض علامات التراث الثقافي الوطني ووصلها بالتجربة العالمية.

إذن لقد أخذت هذه التجارب في كل الأوقات بالحسبان التجربة العالمية في ميدان المسرح ولذلك نستطيع العثور على بعض الجوانب مثلا للملامح البريختية ويمكن إيجاد تشابه مع بعض التجارب في بعض جوانب اللعب ».[24]

لعل هذه الآراء التي ردها "عبد القادر علولة" تحيلنا إلى الاعتقاد الكبير بأن المسرح الجزائري على الرغم من العديد من المحاولات التي قام بها والتي لاقت استحسانا لا بأس به عند النقاد في العالم العربي تؤكد أن محاولات التطبيق الفعلي للممارسة الإخراجية بالاستناد إلى المدارس العالمية في هذا المجال أو بالرجوع إلى الدراسة الأكاديمية، باتت بسيطة وقليلة إذا ما قورنت مع محاولات أخرى في دول أخرى ولكننا على الرغم من ذلك سنحاول أن نشير إلى تلك الإسهامات الفعالة في هذا الميدان من خلال عرض مجموعة من المسرحيات التي تم إخراجها في الآونة الأخيرة، أي بعد فترة الثمانينات.

بدأ المسرح الجزائري، في الآونة الأخيرة، أي بعد فترة الثمانينات مسرحا تختزل فيه معاناة الإنسان وحاضره، من أجل طرح رؤية مستقبلية، فهو مسرح ينطلق من جذور الواقع الاجتماعي، مسرح يحاول أن

(24) الشريف الأدرع: وجوه وأقنعة: ص: 131.

يبدو مسؤولا بالكلمة والحركة، متعدد الدلالات الأدبية والفنية المتطلعة إلى التمرد على رواسب الماضي المطاردة للحظة الأمان والصدق.

لقد بدأ المسرح الجزائري منذ ظهوره وحتى السنوات الأخيرة إبحارا ضد التيار المتكاسل واستحضارا للحظة تحطم الوهمية بين العقل والمشاعر، فنحن حينما نحدد شروط الفعل المسرحي داخل حقله الجمالي، فإننا نحددها عن طريق تشكيل مادته الدرامية أولا ومدى استيعاب هذا البناء الدرامي للشروط الموضوعية المتحكمة فيه ككلمة موجهة ذات أبعاد معرفية ودلالية.

وحينما يتعلق الأمر باختزال الممارسة المسرحية ضمن إطار نظري يستحضر البنى الأساسية التي يقوم عليها النص والعرض معا، فإننا نبحث عن استحضار المواقف المتحكمة والمؤثرة في التجربة والذي يوازي رمزيا أبنية الأنماط المختلفة التي يفرزها سياق التعبير الاجتماعي وملابساته وتعقيداته.

لعل مسرح تلك المرحلة، كان على وعي بأهم الشروط فحدث إلى حد ملحوظ نوع من التناول المدرك لظروفها من وجهتها الحقيقية، التي يرتبط من خلالها إنتاج ذلك المسرح بامتلاك قدرات الرصد والتحليل، فالواقع آنذاك كان لا يفتأ يتشرنق بلحظات الغموض والحيرة وكان لابد ربما للمسرح من أن يقف شاهدا بكل أدواته على ذلك راصدا أو ناقدا، أو مقترحا، أو محتجا، أو رافضا لامتلاكه الأدوات الأكثر فاعلية وأن يبحث عن قنوات جديدة يصنع منها امتدادا فعليا وديمومة مستمرة نحو اعتناق قضايا المرحلة، فهذا ما تحدده وظيفة الفن في العديد من المستويات، فالمسرح الجزائري ينبغي أن ينظر إليه في مساحة كبيرة من تحقيقاته كمسؤولية تاريخية وليس كممارسة مجانية مسطحة أو فرجة تخلو من أي بعد من حيث هو تغيير اجتماعي يترفع في كثير من ممارساته عن الفهم السطحي لوسائل التبليغ الأدبية والفنية فهي تجربة تستمد قوتها من رؤى فنية وفكرية تتجاوز بوضوح ما هو سائد ومسيطر، حيث احتلت رؤيته الأدبية والفكرية والفنية حيزا يضم

العقل المتحرر من إسار الماضي منفلتا منه نحو تجسيد عملي لجدلية الإبداع، الأمر الذي يستدعي لحظة يقفز فيها الفن نحو الأعماق ليحقق ملامح وجوده الاجتماعي وبهذا يمتلك قدرة أكثر جدارة وصلابة لتحويل الفعل المسرحي إلى حرفة فنية نبيلة لأخذ موقف من الحياة بتركيبها الاجتماعية على اختلاف أبعادها.

لقد بدا التجديد واضحا على مختلف عناصر التجربة المسرحية، حيث تبدى في إنتاجها عملية تركيب الواقع بكل مستوياته من خلال مبدأ الكشف ومن هنا استشعر الجيل الجديد من مخرجين وممثلين جدلية الواقع و آمنوا بها، فالمسرح لم يعد ذلك الكيان الذي لا يفهم محتواه أحد وإنما غدا في صيغة أخرى، ظهرت بشكل واضح في مختلف المسرحيات التي تمثلت منهج "بريخت Bricht " أمامها وراحت تعرب هذا الأخير، لأن ذلك يعد تعبيرا عن طموح كبير للمجتمعات النامية لتحقيق ذاتها وتجسيد مشاكلها من خلال الفن المسرحي.

لعل المخرج والكاتب المسرحي الجزائريين قد أدركا تمام الإدراك أن القضية الأهم في تحديد مهمة ووظيفة هذا الفن، لأن " بريخت Bricht " أكد في كثير من أعماله أن المهم ليس تفسير العالم بل تغييره، إذ لم تعد وظيفة المسرح هي التصغير كما كان في السابق بل التحريض والتغيير.

ربما لا تكون المرحلة السابقة، قد احتوت ما في التجربة المسرحية من إيجابيات ينبغي أن لا نهملها، إلا أن الساحة المسرحية في هذه المرحلة حفلت بكثير من أسماء المخرجين الذين قدموا تجارب مسرحية مؤثرة مثل " زياني الشريف عياد"، "محمد بن قطاف"، "عبد القادر علولة" وغيرهم من مخرجي الثمانيات وحتى التسعينات وربما كان من المفيد في هذا الصدد التعرض لبعض العناصر المكونة لأساليب هؤلاء في العملية المسرحية الإخراجية، إلا أن قلة الدراسات والمراجع في هذا الجانب كما ذكرنا سابقا من المحتمل أن تكون حالة دون تحقيق ذلك، لا لشيء سوى لأن الدراسة في هذا الجانب تكاد تكون منعدمة.

كما سبق وأن أشرنا، حملت هذه المرحلة بين أيامها ومن جميل الصدف، أن تقترن انطلاقتها مع انعقاد الأيام الأولى « لمهرجان قرطاج الدولي بتونس في نوفمبر من عام 1983م حيث قدم المسرح الجزائري مسرحية (قالوا لعرب قالوا) من اقتباس الثنائي " زياني الشريف عباد " و "عز الدين مجوبي" عن (المهرج) لـــ"محمد الماغوط" هذه المسرحية التي انتزعت جائزة أحسن إخراج في مهرجان قرطاج الأول، اقتبس عنوانها الثنائي المذكور عن أغنية للمطرب"الحاج محمد الطاهر الفرقاني" عن القائد " صالح باي " زعيم المقاومة الشعبية في قسنطينة وهي تتعرض بالنقد الشديد للواقع العربي حيث تعري الكثير من الحقائق المرة التي يعيشها الإنسان العربي في كل مكان وما يمارس عليه من تسلط ورعب داخلي نتيجة تقييد حرياته الفردية في بعض الدول العربية، حيث تتداخل شخصيتي العرض (صقر قريش) و (الدرويش)، حيث يبرز لنا الواقع المتناقض المتردي من خلال تداخل الأحداث، أما أسلوب الإخراج اعتمد على ديكور مناسب تمثل في توظيف مقهى وساحة عمومية في الفصل الأول ثم (تول) أي (قماش رقيق) مخطط وستار أبيض كبير موضوع في الوسط أما الفصل الثاني والفصل الثالث، فقد وضعت خلالها قضبان سجن وحواجز بالأسلاك الشائكة وفي الوسط حبال متدلية للدلالة على القمع الممارس في بعض الدول العربية».[25]

طبعا نالت المسرحية تصفيق وإعجاب الجمهور التونسي الذي صفق لها طويلا لارتباطها بهموم الوطن العربي من جهة ولجرأتها في تناول هذا الواقع بطريقة تهكمية ساخرة من جهة أخرى .

ولعل هذه المسرحية وهذا الإخراج الجميل لها قد كشف عن قدرة الجزائري على الإبداع والمضي قدما إلى مواكبة التطور المسرحي الحاصل في البلاد العربية.

(25) ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص: 146.

«كما يشهد لمسرحية (الدهاليز) التي اقتبسها " عبد القادر علولة" عن كاتبها "ماكسيم غوركي Maxim Gorki" بالنجاح أيضا حيث تطرح المسرحية هموم الطبقة المسحوقة في المجتمع الروسي أثناء حكم القياصرة وتركز على حياة البؤس والشقاء في المسرح الجزائري التي يعيشها ثمانية عشر 18 شخصا في بيت واحد تطرح من خلال المناوشات والشجارات الخاصة بين أفراده التعاسة التي يعيشها هؤلاء الأشخاص من جراء ضيق السكن وصعوبة العيش وتهديد مالك الأرض لهم بالطرد، مما يدفعهم للتساؤل عن مدى احترام النساء وحقوقه وهي مسرحية تميزت بإيقاع ثقيل في العرض أكثر منه في الديكور وهذا الأمر لم يكن ناجما عن ارتفاع عدد الممثلين ولكن عن التوظيف التصويري للمشاهد أحيانا والإيحائي أحيانا أخرى»[26].

أما مسرحية (عقد الجوهر) التي ألفها "محمد بن قطاف" وأخرجها " زياني الشريف عباد" فقد عكست في سبع لوحات المراحل التي عرفها الاحتلال الفرنسي لبلادنا ، وكشفت عن الأسباب الحقيقية التي جاءت به حيث كانت الأزمة الاقتصادية التي هددت الحكومة الفرنسة سببا مباشرا للغز، أما اللوحات المتبقية فشكلت عرضا كاملا أدى الشعر فيه الدور الأول إلى جانب الغناء والرفض وكذا الحركة والموسيقى والإضاءة حيث اعتبرت المسرحية أن الثورة طابعها شعبي.

أما عام (1985م) قدم المسرح الوطني الجزائري مسرحية (حافلة تسير) لـــ"إحسان عبد القدوس" وأخرجها "زياني الشريف عياد" وتقاسم الدورين كل من "عز الدين مجوبي" و " دليلة حليلو" الذين تألقا في الأداء بالرغم من الديكور والإخراج البسيطين للمسرحية التي يحكي معاناة زوج وأحلامه في خضم معترك الحياة المليء بالصعاب وتمثل البنت (الدمية) الأمل والاستمرارية بل التواصل والتفاؤل بمستقبل أفضل. وتتوالى عروض المسرح الوطني، إلا أن الإشارة فيها إلى أسلوب الإخراج يكاد يقتصر على ذكر ملامح عامة

(26) أحمد بيوض: المرجع السابق، ص: 148.

من الديكور أو الإضاءة و لم يكن هناك من سبيل إلى الكيفية التي تم بها إخراج هذه المسرحيات و يجدر بنا في هذا السياق أيضا أن نذكر ونشير إلى سنة 1987م التي شهدت تسجيل المسرح الجزائري خطوة جديدة في تاريخه، ممثلة في أول إخراج نسوى قامت به "حميدة آيت الحاج" لمسرحية بعنوان (أغنية الغابة) المقتبسة بتعاونها مع "أحمد بوخلط" عن الكاتبة السوفياتية " ليسيا أوكرانيكا Licia Ocraniça ".

وتتناول المسرحية شخص (لوكاش) الذي تتم متابعته منذ سن المراهقة إلى الشيخوخة، تاركا مع مرور الزمن جانبا من شخصيته المتكونة من أحلام واهتمامات أساسية قصد العمل في الروتين والمبدئية جسما ترى المخرجة التي تضيف قائلة:

« إن السبب الآخر الذي جعلني أهم بهذه المسرحية، يعود إلى ألفة الشخصيات الطبيعية المكتشفة التي يبدو أنها نابعة من فلكلورنا الوطني كما يمكن تصور إخراج (لحن الغابة) من خلال محورين: ألهما استعمال الجسم وليونته حسب صفته الدرامية وإخراج أحاسيس وانفعالات المحيط والشخصيات خاصة شخصية (مافكة) التي تعبر نوعا ما عن لونجا جزائرية».[27]

وإذا كانت بداية التجربة السنوية في الإخراج قد بدأتها "حميدة آيت الحاج" فإن تجربة أخرى كان قدمها المسرح الوطني تفردت هي الأخرى (أي المسرحية) إذ كانت ممثلاتها كلهن نساء. وهي مسرحية (بيت بارناردالبا) التي اقتبسها "علال المحب "عن الشاعر الإسباني " فريديركوغارسيا لوركا Fridiriko Garcia Lorka وهي تطرح قضية الانغلاق والروح المحافظة وسيطرة بعض التقاليد التي تغدو مع مرور الزمن قيودا وأسوارا حديدية، حيث تبرز التناقضات في جو درامي يميل إلى التراجيديا بدءا من موت زوج "برناردا" فالمسرحية التي تلعب أدوارها 11 ممثلة، تسلط الضوء على الغيرة والنميمة وكذا الحقد والحب في أسرة

(27) أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص: 120.

"برناردا"»[28]، طبعا لم يشر أي من الدارسين إلى طريقة إخراج هذه المسرحية واكتفى البعض منهم بعرض أحداثها مؤكدين أن العرض ينفتح على الموت وينغلق عليه لعرض صراعات تعصف بهذه العائلة.

وأكد الدارسون أيضا ومتتبعو المسرح أن "علال الحب" مقتبسا ومخرجا، ترك بصماته بارزة من خلال هذه العمل بطرق موضوع حساس أدته الممثلات الجزائريات بكفاءة عالية.

كما قدم المسرح في نفس السنة مسرحية (بائع راسو في قرطاسو) التي اقتبسها كل من "عمر وعبد الحفيظ زيدي" عن (مغامرات رأس المملوك جابر) للكاتب السوري " عبد الله ونوس " وأخرجها " مصطفى كاتب " والتي تطرح قضية الحكم وعلاقة الحاكم بالمحكوم غير أنها لم تحقق نجاحا كبيرا من حيث الإخراج والتي علق عنها" الشريف الأدرع" قائلا: (غطرسة لم تصب غرضها) وهو عنوان مقال نشره في صحيفة أضواء جاء فيه « إن مادة حكاية (مغامرات رأس المملوك جابر) هي عينها حكاية (بايع راسو في قرطاسو) ولكن بالنظر إلى العرض المسرحي لهذه الأخيرة نجد أنفسنا أمام إخراج تقليدي .... ولعل أبرز مظاهر التقليدية في عرض (بايع راسو في قرطاسو)، نراها في نمطية الأداء، أي أن كاتب المخرج لم يستعمل القوال مكان الحكواتي الذي استعمل في عرض سعد الله ونوس ... ويضيف قائلا: كان بالإمكان تنويع الداء وفق منوالين سارد وتمثيلي ونفس الشيء كان يتطلبه الحوار لاختلاف مستويات الشخصيات وتعدد المواقف الدرامية، علاوة على مستويات لغة الحوار التي كان يجب أن تتعدد هي الأخرى ». [29]

(28) أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص: 21.

(29) المرجع نفسه، ص: 122.

ويؤكد" الشريف الأدرع" بهذا القول أن المسرح الجزائري على الرغم من بعض النجاحات إلا أنه كان يخفق في أحيان كثيرة و لم يكن ذلك عيبا بقدر ما كان دافعا لتقديم الأفضل على جميع المستويات المتعلقة بالعرض.

ولعل أكبر نجاح يعزي إلى المسرح الجزائري كان في مهرجان قرطاج المسرحي الدولي من خلال مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) التي اقتبستها "محمد بن قطاف" وأخرجها " زياني الشريف عياد" عن قصة "الطاهر وطار"، إذ كان العرض متكاملا من جميع الجوانب وركز فيها المخرج على الرمز واللغة والديكور ولعل فوزها يعود كما أكد المسرحيون العرب لتقنياتها الإخراجية الناجحة، حيث وظفت القوال بالإضافة إلى النخبة المحترفة من الممثلين الذين لعبوا أدوارهم بنجاح أمثال: " عز الدين مجوبي"، "صونيا ساحل"، "عبد الحميد رماس".

ويقول " محمد بن قطاف " بخصوص التعامل مع القصة وأحداثها: « لقد كنت وفيا للطاهر وطار، إذ أن ما تغير هو إضافة خديجة القوال أو الحاكي أو الكورس، معنى هذا أن عملي يتمثل في مسرحيتها، أما "زياني الشريف عياد" فيقول عنها: القضية عندي ليست مجرد استغلال طريقة قول الحاكي (الشفوية) بل أحاول استخدام كل مكونات التراث الشعبي اللغة، الملابس، الفضاء المسرحي، السينوغرافيا .... الخ، لكن دون الوقوع في الفولكلورية، بل أسعى إلى توظيف كل ما ذكرته توظيفا معاصرا ».(30)

والحقيقة أن مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) قد عبرت عن التراث الشعبي الجزائري من حيث الشكل وعن الهم الإنساني ككل من حيث المضمون وهو رأي أكده "الطاهر وطار" بقوله: « ليس

(30) أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص: 122.

الشهداء، ملكا للجزائر، فهناك فيتنامي قرأ القصة، كلما رآني يجري إلي ويقبلني وهو يقول: (لقد حكيت عن وضعية عشتها) ».[31]

لعلنا بهذه الإشارة المقتضبة إلى ما ذكرنا سابقا حول إخراج بعض المسرحيات، نؤكد على أن المسرح الجزائري بطريقة ما حاول أن يستحضر صيغة جديدة لنفسه، أو ربما أن كثير من المحاولات حققت نوعا من الايجابية وإن كان البعض منها اعتمدت على المغامرات وعلى الصدفة كقانون حاكم للتجربة المسرحية وعليه ينبغي أن يعمل رواد المسرح على الاجتهاد الحقيقي في الاتخاذ من التقليدية مرتكزا ومنطلقا للبحث عن المسرح في الجزائر وهو أمر لا يصادر على المستقبل بل يؤسس له وهو في نفس الوقت ليس دعوة للانكفاء على الذات، بقدر ما هو دعوة للانفتاح على العالم .

(31) أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص: 123.

مسرحية الدراويش
بين العرض والنص

يعتبر النص المسرحي المؤشر الأول والأساسي، الذي يحدد نوعية العرض المسرحي وشكله الذي يتابعه الجمهور ويتأثر به وغالبا ما يكون تأثر الجمهور مطابقا لنوعية النص الذي يمكن أن يكون منسقا محكما أو مهلهلا؛ منهارا جادا؛ صارما أو خفيفا مسرحا، بحيث يمكن القول أن الكاتب المسرحي يحدد منذ البداية الهدف الاستراتيجي للعرض ولا يمكن أن تبدأ عناصر العرض المسرحي، عملها قبل عنصر التأليف، فالانتهاء من كتابة النص هو بمثابة إشارة البدء للإخراج والديكور والتمثيل والموسيقى وذلك للعمل ضمن الفريق القائم على إنتاج النص، هذا بالنسبة للفرق الموجود بين النص والعرض من حيث الوسائل الدرامية المستعملة وهذا ما جاءت به مسرحية (**الدراويش**)* التي عرضت في جوان 1989م بمسرح قسنطينة الجهوي والتي اقتبسها "فارس الماشطة" عن الكاتب السوري "مصطفى الحلاج" ومن إخراج الثنائي "فارس الماشطة وحسن بربريوة".

إن مسرحية الدراويش تطرح في الحقيقة قضية صراع الإنسان مع نفسه ومع السلطة القمعية حيث (أن الدرويش المعلم) يتهم بالتخطيط والتآمر لقلب نظام الحكم، فيسجن خطأ لتشابه اسمه مع اسم المتهم الحقيقي "درويش عز الدين" العامل بمصنع الحديد ويحاول المعلم في البداية أن يثبت أن لا علاقة له بالسياسة وبأن زوجته "زينب" وليست الصحفية "صبيحة" وله أربعة أطفال لا ثلاثة، إلا أن الممارسات القمعية والتعذيب

* **الدراويش**: تحيل إلى الصوفية ومعانقة دلالاتها، والدرويش يفسر عادة على أنه مشتق من الفارسية، ويدل على طارق الأبواب بمعنى المتسول، وهذا ربما نجده أثناء إقامة الزردة حيث يهب الدراويش إلى طلب مستلزماتها من السكان، وقد أخذت بعدا آخر وهو الانتماء إلى الجماعة الدينية وأصحاب الكرمات والأولياء والصالحين لإقامة الحجة على مشروعية ما يقومون به. ينظر: أحمد منور: التداخل النصي بين جازية بن هدوقة، ونجمة كاتب ياسين، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، ع 13، 1998، ص: 133.

بجيرانه على القبول والرضوخ للأمر الواقع، فيتقبله مرغما ويشتد الصراع بين الدرويش وذاته ليظهر لنا مدى مرارة الصراع النفسي الذي يجعل الإنسان يفكر في أن يكون أولا يكون، بل ويمتد هذا الصراع إلى أحلامه؛ حيث يلتقي بزوجته الحقيقية الثانية ويقف بينهما في تردد مميت يفقده القدرة على اتخاذ القرار ويجد نفسه أمام خيارين أحلاهما مر، إما العودة إلى ماضيه وممارسة حياته البسيطة وإما مواصلة الصراع من أجل رفع السيطرة والقمع على الإنسان.

لقد استطاع الممثل "حسن بوبريوة" أن يتقمص شخصية الدرويش ويعبر بصدق عن المعاناة التي يكون ضحيتها الإنسان في كثير من المواقف وفي شتى البلدان، فالمسرحية إذن عرت حقائق تعيق الحريات الفردية للمواطن فتجرده من حقوقه الشرعية عن طريق الاضطهاد والقمع وعليه فإن (الدراويش) لا تعني الجزائريين فقط، فهي رمز لواقع تعاني منه كل الشعوب المضطهدة والمقهورة في العالم.

إن المؤلف في الواقع لم يستمد نصه من العدم؛ بل نتيجة لما عاشه شعبه وقد وجد المخرجان في هذا النص واقعا حقيقيا يعيشه الشعب الجزائري بصفة خاصة، خاصة في الآونة الأخيرة نتيجة الأحداث والاضطرابات السياسية التي حدثت داخل المجتمع وانعكست آثارها سلبيا على أفراده، هذه الأحداث التي غيرت كثيرا من مظاهر الحياة وبدلت كثيرا من اتجاهات الفكر وتحدى ذلك عقل الفنان المسرحي وهو يتفاعل مع هذه التجربة ليكشف أن هناك مواقف أوجدتها الثورة وأن هناك صراعا دائرا بين قيم جديدة وأخرى قديمة فأتاح هذا الواقع الجديد مع مناخ الحرية مجالا لظهور هذا الجيل المبدع سواء من الممثلين أو المخرجين والفنانين الذين تشكل فكرهم خلال مراحل سابقة ومراحل آنية.

لقد طرحت المسرحية قضية هامة في قضية الاضطهاد والحرية وهي قضية غير محددة بزمكنة ما، فكل البلاد العربية تعيش هذا الموقف ولعل الخطاب الذي تحمله المسرحية هو خطاب موجه للإنسانية جمعاء؛ إذ

تدعو إلى ضرورة المشاركة في الحياة الاجتماعية وتبني رؤية نقدية تجاهها وهذه المشاركة هي السبيل الوحيد لخروج الإنسان من عزلته وتخلفه لتكوين وعي يرفع عنه الجور والظلم ويصل بالإنسان إلى حضارة سياسية ولقد ختمت المسرحية بسيمفونية من الصمت والغرابة التي اجتاحت القلوب والعقول معا وصولا إلى أبواب المحكمة المضطهدة بقاضيها القاسي والتي تعني تلك المنافذ المسدودة في وجه هذا المضطهد، الذي فقد وعيه في السيطرة على موقف الاتهام، الموجه من قبل قاضي المحكمة الذي مثل صورة للسلطة التي تنهك الإنسان الضعيف؛ بل وتحط من قدره في حالات عديد، شعارها في ذلك السلطة فوق الجميع، لقد غابت معاني السلام ومعاني الخير فهي لم تعد صالحة للاستعمال في محاولة توجيه رسالة المواطن إلى المسؤول، إلا أننا نلمس في الأخير معاني التحدي والصمود التي يجب أن تتحلى بها المواطن والفنان معا.

أما فيما يخص الخطاب العام للإخراج والذي هو لغة موازية للغة النص المسرحي التي – في رأينا– لا تظل على هذا التوازي؛ حيث كلما بدأت عملية الإخراج المسرحي، يتحول هذا التوازي إلى اتحاد وتفاعل، فلا يحدث في العرض المسرحي أي انفصال بين الأقوال والأفعال؛ بل يبدو في النهاية وحدة متكاملة برغم عناصرها المتعددة التي سهر على بلورتها وتوظيفها فريق من الفنانين والتقنين المخرج وهذا ما فعله المخرجان في مسرحية (الدراويش) اللذان حاولا من خلال العرض تجسيد الوضع السياسي وتصوير الواقع بطريقة رمزية؛ فمصطلح (الدراويش) يحمل دلالة رمزية في هذا الواقع وفي هذا المجتمع، اتخذه المخرجان وحتى المؤلف كمفتاح لفهم ثنايا المسرحي.

إذا حاولا المخرجان تجسيد هذا الوضع، الذي كان من المفروض أن ينبئ بآمال عريضة ويبشر بأبعاد مستقبلية جديدة، لقد تحققت في المسرحية رؤية هذين المخرجين لتلك المرحلة؛ حيث تركزت في محاولة تبيين

الخطوط التي تدفع بالسلطة إلى اتهام بعض الضعفاء الذين لا حول ولا قوة، لكن (فكرهم) قد تتشبع بمبدأ الحرية مهما كان الثمن.

وإذا كان المؤلف يحاول أن يعمق العلاقة بين الشعب والسلطة ويتسلل إلى نسيجها الحي ويستشعر ما فيها من صراع وثورة بين قيم وقوى سياسية مختلفة فإن وظيفة المخرجين تجسدت في تصوير هذا الصراع وهذه الصورة قي نماذج وشخصيات صادقة وهي مهمة شاقة قام بها المخرجان؛ فالدراويش حملت معها فكرة وفلسفة جديدة، ربما يعجز البعض على طرحها.

لقد كان العرض في مجمله بؤرة تستفيض الاهتمام وتمهد الطريق أمام المتعة ومن خلال تتبعنا للعرض نسجل بعض النقاط التي برزت فيها طاقة المخرجين في الإمساك بخيوط الحدث الدرامي وبالتالي إيقاعه، فكان الأثر واضحا في السيطرة على الزمن الممتد عبر المشاهد، كما استطاعت لعبة الإيقاع المتواترة أن تشد انتباهنا إلى خشبة المسرح المسطحة والتي لا يتغير فيها سوى أضواء البروجكتورات (Projecteur) المتنقلة؛ حيث استطاع المخرجان " فارس الماشطة وحسن بوبريوة " أن يبينا لنا صورة واقعية للمشهد المسرحي ويؤكدان أن النص برئ من العبث بمعنى آخر، أن الرؤية الفنية في هذا العرض، تنحو نحو الواقعية الرمزية وأن هذا النحو لن يغير في الخط الفكري الذي يتضمنه النص .

يكون من الأقرب إلى الحقيقة أن نقول أن المسرحية تدرس مشكلة بعينها دراسة درامية فاتنة، فقد أحس الثنائي بالأنغام البدائية العالمية التي تنبض بها جوانب المسرحية واستعانا بكل ما توصل إليه " بريخت Bricht" من بساطة في الديكور (زنزانة من قضبان حديدية) توحي بسجن مظلم كئيب وكسر للإيهام وتوظيف للإيقاع الصوتي والموسيقى الممكنة لتجسيد هذا على خشبة المسرح وهي ميزة اختص بها هذا الثنائي

بأن أضافا إلى النص الأدبي رؤيتهما الخاصة التي أثرت العمل الفني ونفخت فيه روح الحياة المسرحية الحقة وهي ميزة المخرج الخلاق .

لقد حاول المخرجان تقديم هذا العمل في إطار سياسي اجتماعي يتناول مظاهر التعسف والظلم، كما أدركا طبيعة الجو المسرحي واقتحامها لثوابته بتلك الشاعرية المفعمة بالدلالات الموحية من خلال نشاط وحيوية في التفكير تشير إليه باعتبارهما مفكران وليس مجرد مفسرات للنص المسرحي وعليه جاءت مسرحية (الدراويش) أول ممارسة فعلية لمخرجيها على مستوى الاحتراف، فقد كانت مسرحية تغوص في عالم الظلم والتعسف ومشاكل الحياة التي لا نهاية لها.

والمتتبع للعرض، يرى أن المخرجين لجآ في إخراجهما إلى المنظر الثابت الذي يستوعب مناظر المسرح كلها وذلك عن طريق التعبير البسيط والسريع بين الوحدات التشكيلية في الفضاء المسرحي، بالتبديل أو الحذف أحيانا أو بالإضافة أو بالتعديل، مشغلان الإضاءة باعتبارها عنصرا تقنيا يضع التأثير الفني المطلوب زمانيا و مكانيا، في صياغة شاعرية قادرة على خلق أنواع من الصور المادية تساوي أو تفوق صور الكلمات، فبدا كل ذلك خروجا متحديا على ممارسات المسرح الجزائري، فكانت البساطة تعطي نقلا للأفكار المحكية، ليصبح التواصل بين الخشبة والجمهور متألقا؛ حيث يخلق في النفس آثارا لا تمحي ونتائج تتضح أهميتها مع مرور الزمن وفيما يخص رسم الشخصية، فقد بدت شخصية(الدرويش المعلم المتهم) شخصية لها مواقف ولها رأي وهذا يعود ربما لخبرة المخرجين في هذا المجال فكليهما ممثل "حسن بوبريوة" المخرج والممثل في حد ذاته تقمص الدور كما رسمه هو كمخرج بمشاركة زميله "فارس الماشطة" الذي تابع ذلك، والشخصية التي اكتسبها مضطهدة إلا أنها آملة في التغيير وتحبذ أن تؤدي أصعب الأدوار وهذا ما شهدناه فعلا خلال العرض، فللممثل القدرة على إعطاء الكلمات موقفا متصلبا متشددا خاصة أن مسرحية "الدراويش" تتطرق للعديد من

الجوانب بما فيها الاجتماعية والسياسية وكانت الشخصيات في خدمتها فهي البطل الحقيقي في النص والعرض؛ إذ أن أداؤهم في إطار الحبكة العامة للمسرحية وهذا ما جعلها محصورة بين تطور المشاهد وتطورات وحدات العرض الدرامي وكيفما كان الأمر، فقد حافظ المخرجان على المسافة المحدودة بينها وبين مضمونها وهذا بغض النظر عن شخصية التي ألبساها ثوب التهكم والسخرية في مواقف عدة وهو الأمر الذي جعلها متفوقة في المستوى الفكري والفني مما يدفع بالمشاهد إلى متابعة العرض، بكل قواه العقلية ويحلل الدلالات والدوافع الكامنة وراء هذه السلوكات على النص المسرحي، الذي يعتبر المؤشر الأول والأساسي الذي يحدد طبيعة ونوعية العرض المسرحي (Exposition théâtrale) وشكله الذي سيتابعه الجمهور ويتأثر به.

ملامـــح من العـــرض المسرحـــي: *

(الدراويش)

تأليـــــف : (مصطفى الحلاج) (كاتب سوري)

اقتبــــاس : عبد الحميد رمضاني

إخراج الثنائي : (فارس الماشطة / حسن بوبريوة)

سينوغرافيا : موفـــق جيلالـــي

تمثيــــــل : فرقة مسرح قسنطينة (دليلة حليلو/ حسن بوبريوة/ يمينة زرماني)

تاريخ أول عرض : 1989م

عدد العــــروض : (70)

* تم تسجيل ومشاهدة المسرحية بالإذاعة والتلفزيون الجزائري (قسم الأرشيف) يوم 21 ديسمبر 2007م الجزائر العاصمة.

نــص العــرض المسرحـــي (الدراويش):

يبدأ العرض بمشهد محسوب لإثارة شعور بالتوقع والتوتر، تنفتح الستارة، لنجد أنفسنا أمام مسرح لا صراع فيه، الصراع الوحيد الموجود بداية هو (صراع درويش المتهم مع ماضيه في سجنه) وسط ديكور بسيط تمثل في سلسلة ذات قضبان حديدية توحي وتشير إلى سجن أو زنزانة، تمثل في الحقيقة محور الحركة والأحداث ووسط هذه الكتلة من القساوة ووسط فراغ من الصخب والفوضى، المتداخلة، يستنجد بالرحمة من الله ليظهر في ذلك الحين، حارس السجن حاملا المفاتيح والعصا يستفسره عن صراخه ووقوفه أمام الباب.

يتردد المتهم في الإجابة قائلا: أنه لم ينادي و لم يرسل أية إشارات ليتحول فيها بعد الأمر إلى حوار بينهما.

الحارس : كم لبثت بهذا السجن ؟

الدرويش المتهم : سنة أو أكثر، لقد أتوا بي لسبب بسيط ويتنهد فهو لا يعلم حتى لم أتوا به.

الحارس : أنت درويش عز الدين.

الدرويش : (في جدال مع الحارس) : اسمي يشبه اسم درويش آخر وليس هو.

الحارس : (مرددا) مظاهرات/ انقلاب، أنا رأيت الآلات مرة واحدة.

في هذه الأثناء يدخل السجن ممثلان آخران.

الحارس : (مرددا) الطريق، الطريق .

(طبعا توظيف اللغة البسيطة واللهجة الجزائرية يعود إلى طبيعة الشخصيات نفسها)

أحد الممثلين ممن دخلا السجن، يدخل بسيجارة ويبدأ في استجواب المتهم .

درويش المتهم: أنا لست درويش، درويش صاحب القضية راح ... أما المعلم فهو الذي هنا، أنا لست عز الدين العامل؟ !

(وقد كرر هذه العبارات، أنا عز الدين العامل)

لقد جن عقله وترنحت قريحته وانزوى في سجن مظلم، ظلما وقهرا، فكانت حدة الصدمة في اتهامه خطأ أشد قسوة عليه، فقد تلفظه السجن، الذي لا يسمع له إلا أنينا متعبا، ونداء حسيا من حين لآخر، فنراه يستجيب بتذمر وسخط ممن حوله. فالعالم في نظره قد فقد جدواه وأصبحت علاقته في السجن مع مستجوبيه والحارس كعلاقة القط والفأر؟ علاقة جوهرها التربص والخوف وهو بكل ما يحمل من قوى يحاول جاهدا التصدي لهذا الظلم ولعالم السلطة المزيف وأن يبصق في وجهه، متحملا عبء ما يحدث وهاهو يسترد أنفاسه محاولا التأكيد على انتمائه لعالم الضعفاء والمحرومين والبريئين ممن يعيشون في عالم مخرب، وحيد لا ينتمي إلى أحد ولا يصلح أن ينتمي إليه أحد.

يردد إذا درويش المتهم عبارة (أنا عز الدين المعلم) – وفي حوار منفرد مع نفسه **"مونولوج"**[*] – قائلا: هبطوني للدهليز، قعدوني على العرش، أهداوني التاج، أعطاوني وردة ورشوني بالريحة.

رجعت عز الدين الآخر (درويش البطل) يحاور نفسه في صمت رهيب طبعا هذه العبارات هي إشارات ودلالات لأسلوب العذاب المشين الذي يتلقاه المعتقل في سجن الاعتقال.

[*] **المونولوج**: مصطلح يستعمل بمعان عدة، بيد أن المعنى الأساسي له هو الحديث المنفرد الذي يقوم به شخص واحد في وجود أو غياب مستمعين ونجد مثلا، لذلك معظم الابتهالات و القصائد الغنائية و المرثيات و هو تكوين كلامي فردي الروح، يلقي أو يكتب، كما يشير إلى المحادثة الداخلية للشخصية، دراما الممثل الواحد أي المناجاة الفردية حيث تحاول الشخصية أن تكشف عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها و يتم ذلك بواسطة المناجاة الفردية و لعل أشهرها المناجاة التي يردد فيه هاملت (أكون أو لا أكون) ينظر: أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما و الشعر، (د.ط)، 2005م، ص: 23.

أصبح الدرويش يرى نفسه تحت التعذيب ما يحبون (أنا هو الدرويش الآخر ... نرجع اثنين ... ثلاثة) وبعد تلك الحصة الترويضية وحين يترك وحيدا يسمع صوت من الخفاء (بكل حسرة)، إنه صوت وشبح زينب زوجته تردد:

درويش، يا درويش واش فيك يا درويش ؟

درويش المتهم: محال نكون درويش الآخر.

في هذه الأثناء يؤنبه الحارس على هذه الترهات، ويغطي عينيه.

درويش المتهم: نكون (مهبول صح) إذا رجعت درويش الآخر.

ينادي أحد المستجوبين: (114/113/102/11/89) درويش عز الدين: (عامل بمصنع الحديد ... الساكن ... البيت رقم 14)

التهمة: 113 التآمر على السلطة وتهديد سلامة المواطنين والتآمر على قلب نظام الحكم.

في هذه الأثناء تم فصل الديكور و بدأت محاورة (عز الدين) فالمطلوب الاعتراف، مؤكدان على أنه عما قريب سيغادر السجن إذا ما قدم المقابل .

درويش : الذنب ليس ذنبـــي، إنه ذنب درويش الآخر .

(وضع درويش على كرسي وهو مغمض العينين)

بعد أن تم الاستجواب، يدخل ممثل آخر، بديكور جديد، ممثلا في عربة تحمل زجاجات من الشراب (الخمر) (كإشارة أو دلالة على الفساد).

(يردد درويش في هذه الأثناء أن قضية الأولاد.)

درويش: نعرفهم مليح، أولادي أربعة الصغيرة فيهم فاطمة، فاطمة الصغيرة، هذي راهي أمل كان وهم وما تحققش.

طبعا و هو يردد مثل هذه العبارات كان المخرجان يسلطان الإضاءة على شخص يقف وراء كرسي التعذيب الذي وضع عليه درويش وهو يلبس قناع على الوجه مرتديا قميصا أبيضا وقفازات وهذه إشارة أخرى ودلالة أخرى على (المجهول من العذاب و الألم) و بالتالي تعميق زوايا الرؤى التي امتزجت فيها المعاناة مع القسوة الجسدية في صورة جلاد العصر الحديث والعمل من خلال المخرجين على خلق حالة مسرحية تمزج بين الأسلوب البريختي والقسوة.

يؤكد بعدها (درويش) بأنه متزوج من امرأة اسمها زينب و له أربعة أطفال و يتوسل وسط هذه العتمة بأن يتركوا له أطفاله، بل و يطلب منهم بأن يبقوا عقله متوازنا، إلا أن سوط العذاب يقمع هذا الصوت، فيضربه الجلاد بعصا من حين لآخر في حالة العناد.

يعود درويش إلى الاستجواب ويطالب بالحديث عن المؤامرة التي حاكها، لأن دوره كان خطيرا و هو كنز الأسرار، إنه خطر على أمن هذه الدولة و كل من كان يشكل خطرا على هذه الأمة، يقصى من الحياة، حتى يأمن المجتمع خطره، ألا يعاقب المجرم على جرائمه ؟

يردد درويش وسط هذا الجدل الذي فيه إصرار على التآمر ومحاولة قلب نظام الحكم.

درويش : أنا الوحيد اللي كنت كنز الأسرار و أنا كنت الواسطة .

الثنائي يضربانه ويعذبانه بشكل بشع ويوحي لنا الموقف بمرارة ما يمارس على المتهمين والمظلومين وتتراءى لنا صورة من القمع، الذي ألفته السلطة و مارسته على المظلومين وتمكن المخرجان من إعطاء صورة على خشبة المسرح فيها من العنف ما يجعلنا نشعر بنوع من الضغط العاطفي، نتيجة لما يتعرض له هذا السجين

و طبعا قد لا يكون الأمر هينا على (المخرج الممثل) الذي استطاع أن يحقق مهارة خاصة في الأداء و استطاع كمخرج بمشاركة زميله أن يتخطى طاقاته كمخرج وكممثل إلى مستوى آخر من الإبداع والتمثيل الجاد فقد آمنا كل من "حسن بويريوة " و " فارس الماشطة" بأن فن المسرح هو فن التمثيل أولا وهذا سيلقي على عاتقيهما بتبعات ثقيلة، لأن هذا الأسلوب يدعو إلى الإعجاب و يتميز بالتلوين والتنوع.

يعاني درويش من التعذيب، إلا أنه يبقى يقظ في محاولة منه، للتأكيد على أن المظلوم يشعر في قرارة نفسه أنه مظلوم وهذا الإحساس كفيل بأن يجعله يصمد أمام هذا الإصرار من الآخر على أنه غير مظلوم، بل هو خائن، و منافق.

(اعترف، اعترف) تأكيد على أنه مهما كانت الظروف والأسباب وحتى وإن كان درويش هذا مظلوم، فإنه ينبغي أن يتحول إحساسه بالألم إلى إحساس بالذنب فهو مقترف أشد الخطايا بل ومتمرد على سلطة الشعب وعليه يجب أن يكون هو درويش المتهم وتقلب الصورة وتكون المحكمة قد فصلت في قضية عادلة، بطلها خطير على أمن هذا الشعب و بالتالي ينال الجزاء والعقاب .

يتعرض درويش المتهم مرة أخرى للضرب بواسطة حبل متين وفي الضرب دلالة على القمع المستمر ويضحى درويش نموذج من النماذج البشرية ذات الوجود الإنساني الحي في إطار زماني ومكاني ولكنه وجود يقوم على وحدة فنية حققها المخرجان أحدهما بأدائه التمثيلي والآخر برؤيته الإخراجية النابعة من تفسير مبدع للنص المسرحي ومن خلال علاقة المخرج بمادة شديدة التعقيد هي الممثلين بأجسادهم وأرواحهم وميولهم العاطفية، فلو لم يكن للممثل انتماء فكري، لما استطاع إرغامه على تنفيذ فعل معين ما لم يكن صادرا من أعماقه، لقد أدرك المخرجان هذه المفارقة وسعيا لحلها بأسلوب يقترب من أسلوب المخرجين الغربيين، الذين

يعتمدون في أحيان كثيرة للاقتراب من الممثل ومصاحبته و الإيحاء له لتحريض طاقاته الإبداعية الخيالية وهي لا شك مقدرة توحي بامتلاك كل من الثنائي "حسن بوبريوة " و " فارس الماشطة " لهذه الملكة.

في هذه الأثناء وخلال هذا المشهد الحافل بصمت رهيب للحظة، تتداخل الموسيقى في هذا الصمت ويحدث امتزاج بين الموسيقى الحية و التمثيل الصامت، ليخترق الفضاء صوت شجي، يعيدنا إلى صورة العذاب و الأسى التي يمر بها درويش مرددا (سأرجع كما تريدون).

يتراءى لنا الآن مشهد آخر من مشاهد التعذيب، ها هو درويش، يتهيأ لاعتلاء سلم يذهب به إلى الحياة الأخرى، الحياة التي لا يسمع فيها ضجيج الاتهام، حياة لا يحياها إلا هو، يستشعر من خلالها كل ما مر به من مآسي ومواقف ويسمع في هذه الأثناء صوت و شبح امرأة، إنها صوت لأمل وصوت الحياة ليتكرر عليه السؤال من قبل الثنائي المستجوب، بعد أن نزع الغطاء عن وجهه.

زوجتك: صبيحة، لديك ثلاثة أطفال.

درويش يتصبب عرقا وهو معلق من ذراعيه.

يردد الثنائي عليه هذا الكلام: المنظمة الثورية، التآمر على الحكم، الوسيلة، الثورة والعنف، مظاهرات مسلحة، فوضى في وسط الشعب.

درويش: (يجيب و بنفس الطريقة): الناس / السلطة.

الثنائـــي: حذار يا درويش: الدهليز

(يحمل درويش في هذه الأثناء على كرسي التعذيب جلوسه على العرش).

تتعالى الموسيقى، منذرة بالعذاب، القضية حية والأداء التمثيلي في هذه اللحظات بليغ وهناك علاقة وطيدة بين الممثل و المتفرج وتحقيق فكرة النص المسرحي الأساسية قد يكون مخفق لتوازن العرض وقد يكون

المخرجان قد تجاوزا فكرة النص، فهما يطوعان القصة للعرض المسرحي لأن هذه اللحظة قد أكدت علاقة الشعب بالسلطة و آلية التمرد والتمادي في ممارسة تلك التصرفات أللأخلاقية وهذا الأمر لا يمثله الواقع الجزائري فقط و إنما الواقع العربي ككل.

(العرش الذي وضع عليه درويش المتهم، كان في الحقيقة نارا عذبوه بزجاجة وتصرفوا معه تصرفا مشينا).

درويش و هو يردد: (أنا درويش المؤامرة).

لقد أخضع درويش لما اقم به، فدرويش ينتصر بمبادئه أحيانا وينكسر في عذاباته أحيانا أخرى، لقد حاولا المخرجان، تشكيل منظومة من السحر الخاص، عندما حاولا الغوص في تفاصيل هذا الواقع المرير من خلال ارتباط الإنسان بقيم في الحياة تجمع بين الأمل واليأس في بعض الأحيان.

(تتركز الإضاءة كعنصر هام في هذه التقنية الآن على درويش فقط، درويش الذي نزل من المفهوم الذهني إلى المقول العيني).

إنه محمول الآن في الأعلى وكأنه جزرة معلقة.

(العالم مكان واسع، العالم زرداب، العالم شيطان خبيث، أخذ ملايين من الناس أنا عرفت وين هربت، أنا قلت الحقيقة).

هذا هو عالم الواقع، وعالم المجتمع، الذي يتوق إلى التحرر من أسر هذا النظام التعسفي إن العالم بحاجة إلى وسائل تغيير يخلصه من عذاباته، لابد من وجود تغيير آخر، مخالف لما يمارس على كل درويش في أي مكان.

يعاد درويش على الكرسي ويتعرض للتعذيب مرة أخرى، فهذا قدره الآن الذي رسمه هذا الوضع الذي آلت إليه شعوب كثيرة.

و يردد الثنائي: المؤامرة تسألوا فيك على المؤامرة ؟

درويش: العالم شيطان متجني على جلدو.

و يغيب هذا الثنائي، لتنتقل إلى مشهد آخر: حيث تظهر صبيحة و تظهر زينب. صبيحة زوجة الدرويش عز الدين، و شبح زينة زوجة الدرويش المعلم، يتنازعان حوله، فزينب أم الأولاد إنه يحن إليها ويميل نحوها بحكم واقعه وحياته وحقيقته، أما صبيحة فهي الأمل وهي الحياة بكل ما تحمله من معاني الخير، إنها السعادة الحقيقية التي تنبع من عمق الألم وعمق المعاناة.

تنادي الزوجة زينب: يا درويش تسعون ليلة قضات على كل شيء.

الدرويش: زينب ليست زوجتي. صبيحة هي زوجتــي، أنا مراقب من الجميع ، أنا نسيت زوجتي ، ولا أستطيع الذهاب معك.

زينب تنادي بأعلى صوت : عود يا درويش ليا و لأولادك.

ويصر درويش على الرفض، كما يصر على تحدي هذه المعاناة ونرى خلال هذا المشهد، كيف أن المخرجين يمضيان قدما إلى مستويات عديدة، بل ويختاران و ينضمان المواد التي تمتلكانها بشد انتباه الجمهور، بل ويثيران حب الاستطلاع لديه فيخلقان بذلك توترا مرتقبا، مما يؤدي ذلك إلى خلق بعض التوقعات التي يجب أن تؤدي إلى الإرضاء في النهاية، فالسؤال المطروح بداية، يتمثل في:

هل سيتنازل درويش عن مبدأ تبني هذه القضية ولو على حساب حياته، أم أنه سيواصل ما بدأه؟ هذا الخط من الترقب المتوتر، يستمر حتى قرب نهاية هذا العرض.

و الجمهور طوال ذلك يتوقع ردا، وهاهي صبيحة تذكره من يكون، بل وتعنفه إذا ما فكر في التخلي عنها وعن أولادها بعد أن كان قد لبس شخصية زوجها تحت سياط التعذيب.

(صبيحة هي المفجوعين، صبيحة اليتامى و الفقراء) و في خضم هذا الصراع تخاطبه بكل ما تحمل من نبرات الأسى والألم.

صبيحة: تحملت عذاب الآخر، فلماذا تتخلى عنه؟

يجيبها الدرويش: عمري، ولا كانت لي علاقة بموضوع القضية، ثم ألا يوجد درويش آخر؟ إنه متهم و نفسه ليست للبيع.

(يوجد الكثير لكنهم اختاروك أنت) تقول زوجة الآخر.

إن السلطة قررت و إن درويش قد قضى الكثير وليس عليه أن يتنازل مهما كان الأمر فكل درويش معلق بقضية.

كل من في العالم، يمارس عليه هذا الظلم وهذا التعسف، درويش، كل إنسان بسيط، مسكين، قد يتحمل عبء الغبن والاستبداد.

(صبيحة تؤكد عليه بأن لا يترك المساكين وليتخذ السلاح الأمثل والأقوى للدفاع به عن نفسه وعن غيره و قدرته على التمييز بين ما هو حق وما هو باطل)، إلى هنا نبلغ مغزى أمثولة درويش عز الدين وهو ما يمكن أن تلخصه جملة المناطقة (الإنسان حد الإنسان).

درويش استطاع أن يعلم كل الحقيقة والطاحونة إذ بقات تدور راح تطحن كل الدراويش والناس الطيبين، وعليه: فأنت الآن رجعت قوي؟ وسلاحك هو أنك تعرف تشوف و تميز وتتحرك ...

يصعد درويش مع صبيحة في وسط هذه القضبان إلى الأعلى ... أما زوجته فتتحسر عليه وقد أتت بالشموع كدلالة للأطفال الصغار، درويش يوصي زوجته زينب بأن تحمي هؤلاء الأطفال ويؤكد بأن مصيره قد قرر وأن الجريمة قد نقشت على جسده، تتحسر زينب على ما جرى وتختفي صبيحة ودرويش مع الألم والمعاناة.

درويش حدد وقرر من يكون، إنه رمز لإنسان مضطهد في كل عالم.

زينب تغني و تنوح.

درويش يردد صدى مأساته: أولادي ، أولادي ...

(الفضاء صمت رهيب؟ يستفيق درويش و يرفع الغطاء وينادي الحارس وكأنه كان في حلم).

المشهد الأخير: ها هي معاني الألم والمعاناة تعود من جديد، ذاكرة درويش المتهم مشحونة بها، لا تكاد تفارقه ولا يكاد يفارقها، إنها المعاني مجسدة في الحركة والموسيقى فقد تترجم الموسيقى الإحساس على خشبة المسرح، فلغة الصوت والموسيقى قد تضيف إلى العناصر الكلامية ميزة أخرى لجوهر العرض المسرحي.

بدأت المحاكمة، ها هو القاضي قد حضر حاملا ملف القضية كرسي بعجلات، يجلس عليه أحد المستجوبين، في هيئة القاضي.

عز الدين، لفت على رقبته قطعة بيضاء هي الأمل في الحياة والشعور براحة الضمير، فالبياض لم يدنس بعد، لقد أخذ هذه القطعة عن صبيحة، التي غمرته بالشعور بالتفاؤل وبأن درويش سيصمد رغم كل ما يلاقي من عذابات. راح القاضي يؤكد أن المحكمة تستخلص النتائج وفي هذه الأثناء تسلط الإضاءة على شخص ظهر معلقا في أعلى القضبان الحديدية (مشنوق) وهو نفس المكان الذي صعد إليه درويش قبلا.

أليس هذا إنذار بأن العواقب ستكون وخيمة، وبأن درويش سيلقى نفس المصير؟

يبدأ القاضي بطرح الأسئلة على المتهم درويش.

درويش يقص حكايته على هذا الأخير مؤكدا أنه: إنسان بسيط يعيش حياة عادية ككل الناس، إلى أن انقلبت المفاهيم .

(يركز المخرج في هذه اللحظة عن طريق الإضاءة على المعلق في حبل المشنقة).

يؤكد درويش أنه إنسان خرج عن القانون ولبس ثوب شجاعة حينما أجاب القاضي بأنه غير نادم.

القاضي: ما هو ذنبك؟

يجيب درويش: أنا ذنبي براءتي، في الملف وقائع تدنيني لكن الحقيقة شيء آخر، براءتي هي العذاب.

القاضي: الحقيقة خارج الملف.

درويش: يؤكد أن العالم هو الثورة، فأين الحق و المنطق و العدل؟

(يتم تركيز الإضاءة في هذه الأثناء على الممثل المعلق بحبل المشنقة).

و يواصل درويش جداله مع القاضي مؤكدا أنه: متضامنا مع العالم ومتضامنا مع كل الدراويش وأنه يطالب بالتحرر وأنه هو الخطر أي (أنت يا القاضي خطر على العالم).

فمن خلال حالة درويش عز الدين الآخر، يدرك هذا البطل ذاته وبأنه هو الآخر إنسان وفي عرف النظام القمعي كلاهما درويش.

وإذا كان (الإنسان حد الإنسان) فمن يحدد الآخر، الجلاد والدرويش، السلطة القمعية والشعب؟

أليس الذي يحددهما معا هو النظام الاجتماعي؟ وحين ندعو الدراويش إلى (الثورة على العالم) أليس المقصود هو هذا العالم بعلاقته الاجتماعية؟

إن القاضي لن يحكم بالبراءة لأنه لا يمثل أي جانب منها بل إن المحكمة في هذه الفترة تدين المتهم وبشدة وقد أدانت عز الدين المتهم وتؤكد أنها ستخفف الحكم إذا ما اعترف هذا الأخير في هذه الأثناء، يسقط المعلق في حبل المشنقة.

الموت للدرويش، العامل، الفلاح، البسيط.

المجزرة قائمة واحد ما يكفيش، لو كل الناس تعرف الحقيقة، القائمة مفتوحة والظلمساير والإدانة مستمرة.... في كل العالم وفي كل الأوقات التي يشعر فيها الإنسان بذاته وبوعيه ولن تتوانى هذه الأنظمة في قمع الحريات وقمع الإنسان.

لقد ختم الممثل المخرج البطل عز الدين العرض، بكلمات كان لها صدى كبير في أذهان المتفرجين، بل و تركت وقعا خاصا عند هؤلاء ووسط هذا الجمهور يردد درويش هذه العبارات لأنه نزل من على الخشبة وخرج أمام الجمهور وتقف صبيحة وسط الخشبة في اتجاه زينب، لينتهي العرض بسيمفونية محزنة من العذاب فالبسطاء معرضون في كل أنحاء العالم لدفع الثمن، ثمن الحرية بالاعتقال والظلم.

فقد حاول المخرجان ومجموعة ممثلي فرقة المسرح الجهوي لمدينة قسنطينة، قراءة الموضوع رغم ذهنيته، مسرحيا ووجدنا عند غالبيتهم طلاقة في القول نفتقدها عند كثير من ممثلينا، بل إن بعضهم قدم اجتهادات مشكورة في الأداء لإضفاء الحياة على دوره مثل القاضي ("بوتوحة ؟ ودليلة حليلو ...")، فقد حدث انسجام بين تبادل الحوارات والتعبير بالوضعيات الدرامية وما تتطلبه من مفردات مشهدية (تعبيرات حركية، تلوين صوتي، ضوئي، فضائي) كذا تمثيل الأولاد بالشموع، آلية ذراع المحقق (بوتوحة) والتسميات البليغة لفقرات التعذيب وغير ذلك.

عناصر الإخراج في العرض المسرحي "الدراويش"

لم يعد من الممكن قراءة أي عرض بصري ثابت أو متحرك بمعزل عن سبر غور آليات تكوينه، سواء أكانت هذه الآليات منضوية تحت فعل الكتابة أو عملية حث المرسل إليه، على استمرار مالا يقوله النص ولعلنا هنا نؤشر لكيفية معالجة النصوص إخراجيا، حيث يقول كريستي ج.ف: "لكي نربي الممثل ليصبح فنانا، لا يكفي أن تسلحه فقط بالتقنية وتلقنه طرائق الفن إنما ينبغي أن تحسن تربيته بوصفه إنسانا وأن تساعده على أن يشكل شخصيته متكاملة وأن تعزز مواقفه الجمالية والتقدمية بوصفه مواطنا" والإشكالية القائمة بين مؤلف النص الأول والمؤلف الثاني والثالث والمتوالية العددية، لمؤلفي النص الواحد وإذا كان النص هو الأرضية التي يستند إليها العرض مضافا إليه الرؤية الإخراجية بتحويل المفردات التجريدية إلى محسوسات فإنه – أي النص هنا– ما هو إلا نسيج فضاءات وفرجات ينبغي ملؤها، ذلك أن كفاية المتلقي ليست بالضرورة مساوية لكفاية الباثّ وأن تأويل أي نص إنما يعزى بشكل أساسي إلى عوامل تداولية ولعل التساؤل الذي يثيره هذا المعنى هو كيفية حدوث هذه التداولية ومن سيقوم بها ومن سيملأ هذه الفضاءات والفرجات في عملية العروض البصرية عموما والمسرحية منها على وجه الخصوص؟

هل هو المخرج بوصفه المؤلف الثاني أم الجمهور المتشظي عدديا باعتباره المؤلف الثالث! هذه الأسئلة وغيرها يمكن أنت تكون مدخلا مناسبا للعرض المسرحي (الدراويش).

لعل المسرح الجزائري ككل المسارح الموجودة على الساحة يحاول بالدرجة الأولى، خلق الظاهرة المسرحية ذاتها في شكلها الخاص وأن يضع الجمهور في قلب عملية ذاتها وهنا يتمثل فعل التحرر الذي نقصده في العملية المسرحية والذي توجزه الدكتورة (نهاد صليحة) في كتابها (المسرح والحرية) حيث تطابق بين فعل التحرر المبني أساسا على (موقف)، (جدل)، (تغيير).

والمسرح من هذا النوع يصنع نفس الشيء، فهو يقدم للمتفرج موقفا إنسانيا يتحاور بالضرورة مع السائد عند الجمهور تجاه نفس الموقف وحالة الجدل هذه تنتهي إلى تغيير في وعي المتفرج وهذا ما يحدث في مسرح العبث مثلما يحدث في أي مسرح يعالج قضية سياسية؛ إذ أن مسرح العبث يقدم الإنسان في موقف يلخص رؤية الفنان، هذا الموقف يتحاور مع شبيهه لدى الملتقي كموقف الانتظار وهو موقف يومي بالنسبة لأي إنسان، ينتج في النهاية حوارا مع المتفرج الذي يمارس هذا الفعل ويوضع في هذا الموقف بشكل يومي ودائم، فيخرج المتفرج بالضرورة بوعي مغاير، إما متفق مع رؤية الفنان أو مضاد لها وأيا كانت نتيجة الجدل فهي تغير وتؤكد بالتالي عملية التحرر التي يبني عليها المسرح، في عمومه والتي احتاجها المسرح الأوروبي في القرن العشرين، فلجأ إلى مسارح الهواة ليجددوا صدق المسرح وشكله الخاص.

التقنيات الفنية المتبعة في إخراج عرض الدراويش:

كما سبق وأن أشرنا في الفصلين السابقين، إلى أن مهمة المخرج الأولى هي جعل النص المسرحي المكتوب عملا حيا فوق المنصة، فهو يختار الممثلين و الديكور و الإكسسوار و يصمم الإضاءة و الضلال ويرتب حركة الممثلين فوق المنصة بحيث تبرز هذه الحركة المسرحية ومعانيها و هو بالنسبة للممثلين كقائد الأوركسترا الذي يحرص على ضبط طبقات الصوت ودرجات الانفعال حيث يعبرون جماعة على النص المسرحي في حدود فهم المسرحية وتفسير معانيها ومراميها وما تنطوي عليه من أفكار فلسفية.

كما أكدنا أنه المسؤول عن إبلاغ المتفرج هذا الفهم وهذا التفسير مستخدما في ذلك إمكانياته من ممثلين وديكور وإكسسوار وحركة وصوت، فهو المدرك لما تنطوي عليه المسرحية من المعاني ثم يترجمها إلى لغة المسرح التي لا تقوم على أدوات هي (الكلمات) وإنما أدواتها الأشياء الملموسة ودرجة في الإضاءة وإيقاع في

الحركة و لعل المتفرج العادي لا يستطيع رؤية جهد المخرج بوضوح، أما المتفرج المتمرس فهو قد يحظي بمتعة أعظم بكثير من المتفرج العادي في نفس العمل المسرحي باستعداده لتلقي و تذوق أفكار المخرج.

« وفي جميع الأحوال فعلى المخرج أن يجاهد لبلوغ هذا المثل إذا أراد أن ينجز عمله على الوجه الأكمل ويستخلص من الممثلين عملا فنيا مرضيا للغايــــة»[32] .

إن مقومات العرض المسرحي لا حصر لها فهي تتألف ظاهريا من: الممثلين، الديكور، الإضاءة، الإكسسوار، الموسيقى التأثيرية.

وكما قلنا إذا كان المخرج وروحه الفنية وراء هذه المقومات فإن الحركـــة الخفيـــة التي تتخايل فوق المنصة، تتضح بفضل الإيقاع السريع أو البطيء، كما تظهر مع حركة الممثلين وتغيرات الضوء وإيحاء الديكور وحتى سرعة أو بطء نزول الستار في ختام الفصل أو ختام المسرحية.

1/ الأداء التمثيلـــي:

الممثل هو الركيزة الأساسية للعرض المسرحي وهو ناقل للأفكار وموصل للمشاعر ويستطيع نقل العرض من الفشل إلى النجاح أو العكس و قد حصل الممثل على مكانة بارزة في تاريخ المسرح الطويل وكافـــة الاتجاهات المسرحية أفردت له صفحات طويلـــة وعملت على تطويره وخدمة أدواتـــه لأننا نستطيع الاستغناء عن أي عنصر في العرض باستثناء الممثل، حيث كما يقال: يكفي ممثل + مكان ليتكون لدينا عرض مسرحي بكل المقاييس ولعل الممثل الذي يجب أن يحصل على تدريب مستمر لتحسين أدواته وثقافته ومعارفه المسرحية، يستطيع الحصول على أداء جيد من ثلاث مصادر:

(32)كونراد كارتر: (الإخراج المسرحي) تر: رأفت أخنوخ الدويري، سلسلة الألف كتاب، دار النهضة العربية بالقاهرة، (د ط)، 1962م، ص: 12.

1- مشاهداته الحياتية ومراقبته للواقع وشخصياته حيث يمكن أن يستفيد من شخصية حقيقية واقعية ويستعير منها بعض الأدوات لصالح شخصية متخيلـــة سيلعبها على الخشبة.

2- ذاكرته الانفعالية، حيث يمكن الاستفادة من تجاربه الشخصية وما مر به من مواقف وحالات شعورية ينقلها إلى الخشبة إذا لاءمت وضع الدور الذي يقوم بتمثيله، أي أن ينهل من مخزون ذاكرته وما تحتويه من مواقف إنسانية وانفعالية وهو يحرص جيدا على إيجاد تيار شعوري داخلي من الانفعالات والمشاعر تنعكس من خلال أدواتـــه التي يوظفها المخرج بفضل مهارته وهي إحدى المهام الرئيسية للمخرج الذي يسعى نحو تحقيق التوافق العميق بين أجزاء العرض المكونة للوحدة الفنية وإيجاد الانسجام بين جميع العناصر التي تخلق سيمفونية العرض لدى العطاء الكامل لجميع المواهب الفردية من ممثل إلى موسيقى، إلى فنان ديكور وهكذا... ولعل الأمر الأكثر صعوبة في عملية الإخراج، يكمن في بلورة الموهبة الفردية بصورة أسطع وأغنى واستخدام هذه الموهبة لمحاولة الكشف عن الهدف الأعلى للعرض.

لعل مهمة الفن الأصيل كما يردد الكثيرون في الفن التمثيلي تكمن في خلق الممثل للشخصية المسرحية وتكوينه لها بحيث ترتبط ارتباطا وثيقا مع مختلف الشخصيات المحيطة لتكشف عنها وتتكشف عبر الاتصال معها.

وعليه، ينبغي ألا يترك للممثل الحرية المطلقة لنزواته الإبداعية فيؤدي بمعزل عن الآخرين، لأن ذلك لن تمكنه حتما من تجسيد الشخصية بصدق حتى وإن كان أداؤه عبقريا مؤثرا، إذ ينبغي عليه أن يدرك تمام الإدراك طبيعة ارتباطه بالشخصيات الأخرى من خلال التفاعل في نظام متكامل معها ويتم ذلك بالتعاون الجلي بين الممثل والمخرج فالفنان لا يكون مفيدا للشعب بشكل أقصى إلا إذا استطاع أن يكشف حتى النهاية عن موهبته الشخصية ويعبر عن ذاته بصورة كاملة من خلال العرض وحتى يتحقق ذلك يجب أن يحدد المخرج

صوته ونبرته الخاصة ومن هنا تتشكل العلاقة الإبداعية المتبادلة بين المخرج والممثل وهذا هو حجر الزاوية في المسرح ففي هذه العلاقة يتضح فكر الفرقة ومنهجها الإبداعي ومدرستها الفنية ونظرتها الجمالية وتتضح رؤى الغاية من العرض المسرحي وهو ما حاول كل من "حسن بوبريوة" المخرج الممثل "وفارس الماشطة" تقديمه في هذا العرض.

لقد سعت الفرقة كما سعيا كل من الثنائي "حسن بوبريوة " و "فارس الماشطة" إلى محاولة التعبير العميق عن الحقيقة الحياتية، التي تحملها المسرحية بين طياتها، كما سعى بطلها (حسن بوبريوة) إلى الرغبة في التأثير على المتفرج بتلك المعاناة ومن ثم الإخلاص الحقيقي للواقعية، الذي يخلق الانسجام و التناغم في العلاقة المتبادلة بنيه وبين المخرج، هذا الانسجام الذي لو لم يكن موجودا لما تحققت تلك الانتصارات الإبداعية والإحساس بسعادة الخلق الفني لقد سعى المخرجان إلى محاولة استعراض هذا الفن بجميع أبعاده وحاول الممثل في هذا العرض أن يضفي أبعادا تشكيلية سمعية وبصرية فالممثل يعي تماما، كل لحظة من لحظات وجوده على المسرح، لأنه في كل لحظة منوط به أن ينقل إلى المتفرج فكرة أو قضية أو معلومة وبشخصيته يحاول كسر المدرك والمألوف، في المشهد البصري السائد، منطلقا من فهم واضح للشخصية الإنسانية التي يقدمها وفقا للتصوير العام في المسرح الأرسطي لمفهوم البطل المجسد لكل الناس، لأن ما يحدث له يحدث لهم جميعا وبالتالي فإن المتلقي لرسالة الباث سوف لا يقبل التشفير (Codage) ما لم تنسجم صورة الرسالة مع حجم مدركه الدلالي المفترض فالأداء البريختي يحكم الانفعال باليقظة وسيطرة العقل ففي مسرح "بريخت Bricht " ينبغي أن تتبع جاذبية الممثل لا من شكله ووسامته وإنما على أساس ما يمثله من أفكار وهو ما حاول أن يطبقه كل من الثنائي في الإخراج "فارس الماشطة " و "حسن بوبريوة " إذ عملا جاهدين على إحداث توافق تام في الفعل الدرامي مع الأفعال الأخرى وحرصا أشد الحرص على أن يعدلا من سمك الشخصية ليتلاءم النص مع الواقع

المحلي ويرتدا به إلى الواقع الإنساني، إنها نظرة الإنسان للإنسان في هذا العالم المشحون بالغضب والمتعدد التناقضات.

فمن أجل هذا يجب أن ينطوي قلب المخرج على حب عظيم للإنسان وأن تكون لديه نظرته المستقلة في الحياة يجب على المخرج أن يناضل في سبيل هذه الأفكار وأن يكره بضراوة كل ما هو معوج ومتخلف ومهدم للإنسان.

لقد كانت مهمة البطل في هذا العرض رفيعة للغاية وخيرة، لأن اختيار الثنائي المخرج لفكرة المسرحية و تفسيرها الفني ولعهما بها، قد كشف للمتفرج رؤية جديدة في المسرح، بل حاولا كممثل مخرج وكمخرج ثان، أن يعطيا حياة جديدة لم تكن متوقعة فقد حاولا إلهاب قلوب المتفرجين بدلا من إبقائها باردة.

إن المسرحية تتلقى ولادتها الأصلية على خشبة المسرح عندما يحولها المخرج وأبطال العرض إلى إبداع من نوع آخر، من خلال سلوكها مسلك الفنان المستقل بنظرته عن نظرة أخرى وهو ما يترجمه إحساس الممثل وأداؤه في هذه الشخصية فالممثل مطالب أمام الجمهور بالإجابة عن هذه الأسئلة هيا: (أرنا أي إنسان أنت! وبماذا تتميز عن الناس الذين نعرفهم؟ وما هو الشيء الجديد الذي ستقوله لنا؟ ومن أية وجهة نظر جديدة سوف تنير لنا الحياة) و هو التساؤل الذي ربما قد يكون بطل هذا العرض قد حاول الإجابة عنه ولو باقتضاب كما يقال فقد امتلأ أداء المتمثل (الدرويش المعلم) المتهم حرارة وانفعالا وكأنه (هاملت العصر) على حد تعبير البعض، لأنه شعر بالمرارة والذهول، أمام هذا الاتهام الخطير الذي قد يؤدي بحياته، بل إن الصدمة التي تلقاها، لم تكن في حسبانه، كيف يعقل أن يسجن خطأ وبمحض الصدفة تتشابه الأسماء إلى حد الاشتراك في تهمة واحدة وبدلا من التحري في إيجاد الحقيقة، تنقلب الأمور إلى محاولة إقناع هذا المتهم بضرورة الاعتراف فالقضية قضيته ولا داعي للإنكار و لم يكن طبعا أمام (المعلم الدرويش) سوى الرضوخ لهذا المطلب وهو تبني

هذه التهمة لكن ليس من باب إرضاء السلطة وإنما الشعور بوعي آخر وبمسؤولية الدفاع عن كل الدراويش في العالم المضطهدين والمظلومين، " فالدرويش" وإن كان رمز أولئك الأنماط ولتلك الفئات التي قد تستدعي منا الإشفاق عليهم أو الاستهزاء بهم، كان "درويش" رمز لأمر آخر يوحي بمعرفة الأمور، لأنه نمط من الأنماط الساخرة من بعض المواقف في الحياة.

والحقيقة، التي لا يمكن لأي أحد أن ينكرها تتمثل في كون ممثلي المسرح الجهوي بقسنطينة في هذه التجربة (الدراويش) قد حاولوا بكل ما أوتوا من قوة هضم الأسلوب الجديد؛ إذ قدموا أداء يستوعب بشكل عام خصوصية التجربة بوجود عقدة محكمة ينبع منها الحدث المسرحي ويتطور وهو ما جعل المؤلف يلجأ إلى الموقف لأنه الحركة العضوية الحية القابلة للتمدد والانطلاق و ترجمه المشهد الذي لم يكن مقفلا على ذاته كما في تجارب أخرى.

وينبغي في هذه الأثناء عند تحليلنا لمنطق الفعل والنص في المسرحية والدور المنوط به الممثل، أن لا ننسى أن الأفعال والكلمات ما هي إلا نتيجة الصراع الدائم بين العقل والشعور، فقد كانت الانفجارات الكلامية في لحظات الاستجواب ولحظات التقاء زوجة (المعلم) و صبيحة زوجة (الدرويش) تزيد و تكثف من التوتر العام و خلال هذه الأثناء لم يبال (المتهم) بما يحصل وكأنه راح في هذه الأثناء يعيش حياة جديدة، بل وتحرر من كل خوف، لحظة التعذيب، لقد حاول أن يؤدي دوره بإحساس عظيم، فهذا ما تعنيه الموهبة! تتردد في الروح و يكفي أن يظهر المرء على الخشبة ويقول كلمة واحدة حتى نشعر بموهبته على الفور.

"حسن بوبريوة" المخرج الممثل كان يؤمن أشد الإيمان بالنفس وبأن العلاقة بينه كمخرج وكممثل سيتحقق لها نجاح ما في زاوية من زوايا الروح العميقة واستشعر ذلك عندما تابع " فارس الماشطة " المخرج الثاني هذه العملية وحاولا التكيف معا في هذه العلاقة وإعطائها جميع عناصر هذا الفن.

إن "الدراويش" كعرض أو كتجربة في هذا السياق، قابلة للمناقشة والأخذ والرد وإثارة التفكير، قدمها المفتبس" عبد الحميد رمضاني" و المخرج الثنائي " فارس الماشطة " و " حسن بوبريوة " بطل العرض، بهدف أن يقف الجمهور على أساليب التلاعب والظلم وخنق الحريات ولا سبيل إلى ذلك إلا بالتفكير والانتباه واليقظة ولعل فضل هذه التجربة يظهر في غاية تهديف المسرح دائما وتوظيفه لخدمة الواقع والمجتمع وهي نغمة ينبغي أن يلتزم بها رواد المسرح، من خلال تطوير المسرح والخروج به على نمطية ممارساته خاصة في أداء الممثل الجزائري وفكره بتوجيهه نحو توظيف قدراته العقلية وحفز روح الجدل في أدائه ليتخطى منطقة الاستغراق ويخرج من دائرة الإيهام التي سيطرت على أدائه طويلا فجمدته و قولبته.

لقد حاولت فرقة (مسرح قسنطينة) بكل الطاقم وخاصة (الشخصيات التي قدمت العرض) أن تندمج مع العمل ككل ويحاول كل فرد من أفراد هذه المجموعة أن يبرز جانبا من جوانب المعاناة، حتى يعمق بذلك تجربة المتفرج الداخلية و هذا طبعا بمساعدة (المخرج) المشرف الأول على هذا الانسجام فكان "الدرويش" رمز للعديد من المتهمين المقهورين، يقدم الشخصية بإحساس عال وتعاطف كبير، بل إنه وفي مواقف كثيرة كان مأخوذا بالمسرحية ككل فهو يعيش الدور في غفلة عن إرادته دون أن يلاحظ كيف يشعر أو يفكر بماذا يفعل، بل يصدر كل شيء لديه بصورة تلقائية لا واعية وهذا هو جوهر الإبداع الذي لا نستطيع التحكم فيه، كما قدما (الثنائي في الاستجواب) التركيبة بشكل معقد فنحن وإن كنا لا نقف عند بعض الجوانب الجزئية في هذه التركيبة إلا أنها تغطي وحدة متكاملة للعرض وكانت الصفات الخارجية تعبر عن السمات الداخلية لهذا الثنائي المتعجرف المتسلط الذي يمارس طقوس الاستنداد بالغير كيفما يشاءان.

أما شخصية (الحارس صاحب القناع) فملامحه باتت غامضة وغير واضحة وفي القناع العديد من التساؤلات، إنها المجهول من العذاب اللانهائي، الذي لا حدود له، هي صورة ذلك الفرد الذي يمارس سلوك

غير البشر بسياط من اللارحمة والقسوة على كل أفراد البشرية في أي مكان من بقاع هذا العالم، في حين كانت شخصية (زينب) زوجة (الدرويش المتهم) بسيطة، إلا أنها تقدم صورة (حقيقية للعديد من الزوجات) اللواتي يعانين ويتألمن لفراق الأزواج أحياء أو أموات وقد رسمت مباشرة بإتقان أبعاد شخصيتها دون جهد ودون مبالغة فاستطاعت أن تخدم النص الذي تلعبه أما (صبيحة) فهي نقطة الإشعاع ذات الضياء الأسود، كان حضورها ينير الضياء في كل الزوايا.

لتظهر شخصية (القاضي) فيما بعد، دالة على قمع السلطة لكل حق ورفع شعار (السلطة في خدمة الشعب) إلا أن هذا المفهوم قد أعيد تأويله ليصبح (السلطة ضد كل الشعب) وأي شعب، فلا حرية ولا رأي ولا صوت ينذر بالحق، إنها لا تقبل بهذا التمرد وكل خروج عن المألوف هو (خط أحمر).

إذا، ألم تتضافر جهود هؤلاء جميعا؟ لقد أدرك الجميع (جميع الممثلين) قيمة هذا العرض وأرادوا أن يكونوا صرخة جماعية ثاقبة وجادة ولفت البطل (الدرويش المتهم) الأنظار في العديد من العروض إلا أنه في هذا الدور قد انفعل حد الصدق قلبا وقالبا وكان ممثلا مخرجا ساعد زميله المخرج الثاني على التعمق في سلوك وأفعال الإنسان الذي يجسده فقد كان يتصرف مثل الدراويش، يثور أحيانا ويشعر باليأس أحيانا أخرى فهو بحق تعبير عن واقع مرير من الحرمان والألم، لقد امتزج الإبداع مع الفن وشكلا إنسانا خلاقا استطاع أن يبلغ ما يصبو إليه خلال هذا لأداء و في هذا السياق يشير ألفريد فرج « إننا نعتز بأرسطو كمعلم وكممثل لحضارة عظيمة ولكننا لا نتبدل أرسطو ولا نمتهنه ولا نحطم قدسيته، إلا عندما نصنع منه سدا في وجه الإبداع البشري ونقطة النهاية في الأدب العالمي، أي ببساطة نزيف منه خصما لقدرة الإنسان على الإبداع»[33].

(33) ألفريد فرج: مجلة المسرح و السينما، ع 50 ، القاهرة، فبراير، 1968م، ص: 1.

لقد أراد الثنائي " فارس الماشطة " و " حسن بوبريوة " تقديم الدراويش من منظور القضية السياسية التي كانت وثيقة الصلة بتلك المرحلة، إذ قدما العرض بأسلوبين مختلفين، حاولا التوفيق بينهما في مزيج متجانس وذلك لكي يحققا أولا الهدف الفكري والسياسي للمرحلة من ناحية، ثم البعد الفني والدرامي من ناحية أخرى وهادين الأسلوبين هما الأسلوب التعليمي القائم على منهج "بريخت Bricht" الملحمي والأسلوب الشعبي المستمد أصلا من كوميديا الفن الايطالية أو الكوميديا (**ديللارتي**)* فمن أسلوب " بريخت Bricht " الملحمي، استمد المخرجان تلك النكهة التعليمية التي تجلت واضحة في حركة الممثلين وهذه هي أهم مميزات العرض، إذ أنه ينبغي أن يعتمد في معظمه على طاقم من الممثلين الشبان، أولئك الذين يتفجرون بالحماس دائما ويتفانون في العمل و لم تصبهم بعد روتينية الممثلين الكبار و لم تنتابهم كبرياء النجوم التي تعود بهم في أغلب الأحيان إلى النمطية الباردة.

لقد كان الممثلون على قدر كبير من الثقافة، فهم يعطون عطاء فنيا خصبا وناضجا وكان الأداء التمثيلي قائما على الحيوية والحضور بنوع غريب، فقدم الطاقم الفني أداء يمتزج فيه الأمل مع المعاناة ويحرك الجميع وفق خطة محكمة التركيب، ساهم فيها المخرجان "فارس الماشطة" و "حسن بوبريوة" فكان الأداء مناسبا مع روح العرض كما يبدو وبمعونة الممثلين استطاع الثنائي (المخرج) وضع التفسير الأصيل لهذه المسرحية فالتزما بروح المسرحية وروح جمهورها.

* **كوميديا ديللارتي**: **Commedia Dellarte :** مصطلح إيطالي يعني حرفيا كوميديا الفن وكلمة الفن هنا ليس لها المعنى الجمالي المعروف وإنما كانت تدل على الاحتراف، والكوميديا ديللارته هي الصيغة الأولى للفرقة المسرحية التي كانت تتمتع بحماية شخصية ذات نفوذ. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 388.

ولسنا نبالغ إذا ما قلنا أن العرض المقدم، يستحق الإعجاب فقد استطاع المخرجان بفضل قدرة ممثليهم الأكفاء الذين نهضوا بهذا العرض، إلى تصوير ونقل فكر المتفرج من المشهد الكوميدي الساخر إلى المشهد التراجيدي الحزين في سرعة غريبة تحققت فيها صنعة المخرجين.

2/ الرؤيـــة التشكيلية :

السينوغرافيا : (Scénographie)

« كلمة تستخدم اليوم في كل اللغات بلفظها المستمد من الكلمة اليونانية (Skénographia) المنحوتة من Skène والخشبة Graphikos: تمثيل الشيء بمخطوط وعلامات و السينوغرافيا بالمعنى الحديث للكلمة هي فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية في المسرح»[34].

بمعنى آخر، إن السينوغرافيا هي علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي كاملا متناسقا ومبهرا أمام الجماهير وتشمل السينوغرافيا في فن المسرح « الإكسسوارات، الإضاءة، تصميم الملابس، الماكياج وعليه تبدو وسط هذا التشكيل، منظومة معقدة ومؤثرة في الصورة النهائية للعرض المسرحي»[35].

ويقوم مصمم السينوغرافيا أثناء العمل المسرحي، بجملة من المراحل، بداية بالمرحلة التحليلية للنص إلى مرحلة تكوين الفكرة الإخراجية، مرورا بالتدريبات ولعلنا نوضح ذلك من خلال عرض " الدراويش " الذي عمل فيه (مصمم العرض) بالتعاون مع المخرجين على أن تكون كل العناصر منسجمة فيما بينها، لتشكيل

(34) ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المرجع السابق، ص: 265.

(35) ينظر: عامر صباح المرزوك، الموقع: Masrah alf ayoum.you.7.com.montoda.F7/topic.t.204htm

فضاء مسرحي يشمل جميع المكونات (الديكور، الإضاءة، الموسيقى، الملابس) كما يؤخذ بعين الاعتبار حركة الممثلين وحركة العرض المسرحي ككل.

لقد تعامل (مصمم السينوغرافيا) بكل مفردات الواقعية في هذا العرض، من حيث الإطار التشكيلي والإطار المادي وقدم كل من المخرجين النص بتفسير خاص لكنه لا يخرج عن حدود الواقعية، فجاءت المواءمة بين الفكرتين واضحة في هذا المجال وقد فرض على المصمم إيجاد ما يجمع بين هذين الفكرتين فكرة النص وفكرة العرض وفعلا لقد استطاع حدس السينوغرافيا في هذا العرض أن يقوده إلى اكتشاف (**ديناميكية**)* العرض وقوته، فقد استطاع أن يشكل شخصية محددة لهذا العرض وصولا إلى الهدف الأعلى وكانت البساطة في هذا السياق محققة للهدف في مواقف متعددة، فكان منظر الديكور البسيط الممثل في (زنزانة ذات قضبان حديدية) منظرا قد تحول إلى هدف في خد ذاته، بل إن هذا المنظر قد جذب إليه جميع الأنظار فغدا الجمهور مركزا على ذلك فوق المنصة وعليه كان هذا التصميم عاملا مساعدا في التأكيد والتفسير وبساطة هذا المنظر قد أوحت للمتفرجين وساعدتهم في بلورة هذا العرض.

وإذا كان كل من المخرج " فارس الماشطة " و " حسن بوبريوة " قد عملا على ترسيخ وتدعيم فكرة المتفرج في محاولة استيعابه للعرض، فإن مصمم (السينوغرافيا) يحاول أن يرسم أبعاد وزوايا الخريطة التي تحدد فكرة العرض ويتضح هذا المعنى من خلال حركة الممثلين في العرض (الدراويش) إذ تم استثمار كل أبعاد الفراغ المسرحي فكان الثابت منها هذه الكتلة من الحديد أما المتغير فيها هو تواجد هذا الكرسي من حين لآخر و هذا الحبل المتدلي؛ وحتى تتضح هذه المعاني أكثر، نشير إلى أن (السينوغرافيا) تعد أحد أهم عناصر

* **ديناميكية**: الفعل الدرامي يصوغ التسلسل المنطقي والزمني لمختلف المواقف التي تنتقل من وضع مستقر إلى خرق لهذا الوضع، عبر تطور الحكاية من البداية إلى النهاية. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب: المرجع السابق، ص: 374.

العرض المسرحي، التي تتشكل من مجموعة عناصر مهمة منها: (الديكور، الإضاءة، الملابس، الماكياج) ولا يمكن لنا بأي حال من الأحوال أن نتحدث عن (السينوغرافيا) ونحن نقصد (الديكور) أو (الإضاءة) أو (الملابس فقط) بل نقصد جميع هذه العناصر بشكل وحدة مترابطة ومتناسقة وعليه سنحاول أن نتناول هذه العناصر كلا على حدة.

3/ الديكور : Décor

يؤلف الديكور مع الإنارة و التمثيل و الملابس المتعلقة بالممثلين القسم المشهدي البحت من عملية التمثيل وقد اختصر هذا القسم إلى أدنى حد في بدء القرن السابع عشر فيما يتعلق بالمسرحيات الهزلية و المأساة و الملهاة و أصبح أحد الطرائق الرئيسية التي تأتى بالجمهور إلى المسرح و«كلمة ديكور في اللغات الأجنبية مأخوذة من اللاتينية Decoris التي تعني التزيينات في اللغة العربية استخدمت كلمة مناظر و تزيينات في بدايات المسرح وظلتا سائدتين حتى عندما شاع استخدام كلمة ديكور بلفظها الفرنسي ». [36]

ويعود تطور مصطلح (الديكور) في القرن العشرين بشكل ملحوظ بتأثير من ظهور (الإخراج) والتوجه نحو ما يسمى بـــ : (التجريب) وهذا ما سنتبينه في هذا العرض، فقد ساعد الديكور المشاهدين على فهم العمل المسرحي وعبر عن خصائص المسرحية المميزة، كما أنه ساهم مساهمة فعالة في إيجاد الجو المناسب ويعبر بذلك عن روح العناصر البارزة في النص من خلال الصورة واللون وعلى الرغم من بساطة ديكور العرض الممثل في الفراغ المشكل من سجن مكونا من قضبان حديدية، قد أعطت إشارة عن المكان المظلم الموحي بالحرمان وبالمعاناة التي ألمت (بالدرويش) الذي راح صوته يملأ المكان وانفعالاته تحوم في تلك الزنزانة

(36) ماري إلياس وحنان قصاب: المرجع السابق، ص: 214.

مناجيا أحيانا ومتذكرا واقعه أحيانا أخرى وكان وسط هذا الفراغ الرهيب، يتخذ من القضبان ومن كل ما يحيط به جوا لتعميق هذه الصرخات وهذا الألم الذي ألم به، من كل جانب.

كما وظف أيضا حبل كرمز إيحائي آخر، يدل على العالم الآخر الذي يلقاه المتهم من عذاب وقهر ونهاية حتمية تنتظره حتى و إن كانت كل المعطيات تؤكد على براءته، لقد حاول المخرجان استثمار كل أبعاد الفراغ المسرحي، ليكتسب الفراغ أولا بأول مقومات المعادل التعبيري للعرض وإن لم يكن الديكور مستخدما بشكل واضح، فهذا لا يعني ضعف مصمم الديكور، بل على العكس، فالعرض المسرحي كما أكدنا قبلا قد عرض بملامح رمزية واقعية، فالإيحاء بالديكور، كان مقتصرا على بعض العناصر، كما أننا نستطيع أن نجعل من الممثل العنصر الهام في العمل المسرحي و لم يكن العرض ليخلو من بعض العناصر إذ وظف المصمم (كرسي التعذيب)، (حبل المشنقة)، (شموع الأمل)، (قطعة القماش البيضاء)، (قناع الوجه) ....وكلها عناصر ذات دلالات إيحائية أضافت للعرض الكثير من التفاصيل التي حددها الممثلون أثناء العرض من خلال الحركات المختلفة ربما أوحت كل هذه العناصر، على بساطتها، بعالم سحيق، من العذاب و اللاجدوى وشكلت المفردات لوحة حركية درامية بالغة التأثير، أبدعها صاحب السينوغرافيا، فكانت هذه اللوحة التعبيرية هي الإطار الدقيق الذي أحاط الإخراج، بسياج من الجمالية الفنية .

4/ الإضاءة : Eclairage

يحرص المخرج في الجانب الأخر من عمله على أن ينظم الإضاءة وهده العملية البسيطة جدا في السابق أصبحت أكثر تعقيدا على إثر انصياع وسائل الإضاءة العصرية و مرونتها اللامتناهية والقيمة الإيحائية المنسوبة إلى الإضاءة التي تعد إحدى العناصر الأساسية للعرض المسرحي، أي أنها إحدى مكملات جماليات المسرح إذا « تعتبر الإضاءة أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب المؤثرات السمعية (**Effets**

Sonores- Bruitage)* وكانت وظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح، ثم تطورت عبر الزمن فصارت تستخدم بمنحى درامي ودلالي»(37) أي أن الإضاءة تعد من العناصر الهامة أو هي عنصر جوهري في إعادة تشكيل الفراغ ودلالة رئيسية على الانتقال الزماني والمكاني والمتتبع لبداية ظهور هذا الأمر فإن قبل هذا العصر، كانت (الشمس) الشكل الأمثل للإضاءة المسرحية، بل تعد مصدرا حيويا في العروض الخارجية وعرفت فيما بعد داخل المسارح بأشكال مختلفة ممثلة في (مصابيح إضاءة ساطعة) عن طريق الوسائل الحديثة المبتكرة، كما تم استخدام (الشموع) جنب الضوء الطبيعي حتى صار الوقت المناسب لتصنيع الإنارة بعد مدة من الزمن.

وكبقية العناصر التقنية الأخرى، يسعى مصمم الإضاءة بداية إلى تحليل المسرحية من منظور قيمتها المسرحية واحتياجاتها الضوئية بل إن هذا الأخير، يشير إلى كل مكان في النص، يتعلق بالضوء وهي المسؤولية التي تلقى على عاتق مصمم الإضاءة الذي يحتاج في مواقف عدة إلى إرشاد المخرج، كما يحرص مصمم الإضاءة على ضرورة إيجاد، حاجة مختلفة إلى تنوع الإضاءة في المشاهد المختلفة، فالنص كفيل بتحديد الزاوية التي يدخل منها الضوء مثل دخول ضوء القمر من إحدى النوافذ وعلى اعتبار أن المخرج هو القائد الأول في عملية التفسير من النص إلى العرض فإنه يحرص أشد الحرص، مع مصمم الإضاءة في اختيار أسلوب أمثل للإضاءة، كما يبحث عن جملة التغييرات الحقيقية التي ستؤخذ بعين الاعتبار، لذا فإن كلا من المخرج ومصمم الإضاءة يعملان جنبا إلى جنب لترتيب، الإضاءة الخاصة بتعيين جملة من المفاتيح هذه المفاتيح التي تساهم في تنفيذ حركات الإضاءة وفق مخطط يوضع قبلا ونشير أيضا إلى ضرورة تعاون مصمم الديكور، مع المخرج ومصمم الإضاءة وذلك بتقديم رسومات مختلفة تبين هيئة المسرح عندما يضاء ولا يتم عندها الاتفاق على

* **المؤثرات السمعية**: مصطلح يستعمل في مجال المسرح والسينما للدلالة على الوسائل السمعية المستخدمة لإصدار الأصوات التي يتطلبها العرض، ويطلق عليها عندئذ اسم موسيقى العرض أو الموسيقى التصويرية. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 489.

(37) ماري إلياس وحنان قصاب: المرجع نفسه، ص: 38.

مصادر الضوء إلا بعد تركيب وحدات الديكور المختلفة وفي نفس السياق، نشير إلى أن إضاءة المسرح تتم بالكيفية التالية « فهناك إضاءة محددة وإضاءة عامة وإضاءة بمؤثرات خاصة، حيث ترتكز الإضاءة المحددة على مساحة معينة من خشبة العرض وهى تستخدم لإضاءة الأماكن التي تتطلب تركيز أكبر»(38) وهو ما طبقه المخرجان في عرض الدراويش حيث تباينت الإضاءة وتم بها توضيح الممثل أو الممثلين بشكل عام على خشبة المسرح وساعدت المتفرج على الرؤية الواضحة لمعرفة تفاصيل العرض الفني أكثر وفي جانب آخر تم تسليط الإضاءة على وحدات الديكور المختلفة التي غطت مساحة من الخشبة بوساطة شعاع ضوئي مركز ونلحظ ذلك بشكل واضح في عرض "الدراويش" حينما يضاء مكان البطل أثناء حركته على خشبة المسرح ولقد تباينت هذه الإضاءة فكانت تتزايد أحيانا وتتناقص أحيانا أخرى لتواكب مواقف الممثلين (ففي المواقف واللحظات التي يدافع فيها "الدرويش" عن نفسه ويبرر فيها مواقفه من هذه التهمة التي نسبت إليه) تتناقص إضاءة العرض، أما في المواقف واللحظات التي يزداد فيها التوتر وتظهر المعاناة ممزوجة بألم "الدرويش"، تتزايد الإضاءة شيئا بعد شيء ويحاول عندها المصمم خلق معقولية للوقت والموقف معا، كما ساهمت الإضاءة أيضا في خلق بؤرة مؤثرة داخل هذه الزنزانة وامتزج هذا التأثير من خلال الجو والإيقاع وحدث نوع من التوازي إذا لقد أشارت الإضاءة إلى درجة حيوية الممثلين وإيقاعها وسط هذا الجو المسرحي فالحالة النفسية تترجمها هذه التقنية وتعكسها على خشبة العرض فالإضاءة تزداد وتتناقص بحسب ما يحيط بالممثل من الإحباط واليأس وعليه كانت تداخلات الحركة ومؤثرات ردود الفعل مع تصميم الإضاءة تشكل وحدة متكاملة للحياة النفسية الجسمية على خشبة المسرح وتحقق عندها حيوية الحياة وانسجام العرض مع تقنية الإضاءة ولعل هذه الأخيرة لا تساهم في الجانب التقني فقط وإنما تضفي جمالية المسرح عن طريق الإضاءة فهي تساعد المخرج وتساعد

(38) ينظر: عامر صباح المرزوك، الموقع: www.arab.ewriters.com. action: showitem affrd.1555.

الممثل في توضيح وتفسير العرض، حيث تعد إحدى مكملات العناصر البصرية، كما يمكننا التأكيد على أنها تستخدم كاستثارة للمشاهد والمواقف التي تحقق من خلالها اللحظات المشعة بالإحساس من قبل مصممي الإضاءة الذين يشاركون مشاركة غير مباشرة في تصميم هذا العرض والمساهمة في نجاحه في أحيان كثيرة.

5/ الأزياء والماكياج: Maquillage / Styliste

يقاسم تصميم الأزياء تصميم الديكور نفس الهدف وهو مساعدة المشاهدين على الفهم والتعبير عن خصائص المسرحية، كما تساعد الأزياء في عروض كثيرة التعريف بالفترة الزمنية التي حدثت فيها المسرحية، بل إن الملابس تساهم في تحديد الوقت من اليوم وتحديد الفصل والمناسبة وتقديم معلومات عن الشخصيات مثل العمر والمهنة والسمات الشخصية والمكانتين الاجتماعية والاقتصادية « في المسرحيات التاريخية، مثلا: تمكننا الأزياء من توضيح العلاقة بين الأشخاص، كما تعرفنا على بعض الفئات مثل الفئات المتحاربة في مسرحية شكسبير Shakespeare» [39] و قد يستعين الممثلون ببعض الأقنعة لبعض الشخصيات« قد تساعد الأقنعة في إعطاء انطباع بشخصيات فنية يعبر كل قناع منها عن العاطفة الأساسية التي تميز الشخصية التي ترتديه». [40]

ويسعى مصمم الأزياء بالتعاون مع جميع العاملين، شأنه في ذلك شأن بقية الأفراد من مخرج إلى مصممي ديكور إلى إضاءة وكبار الممثلين للتأكد من الأفكار التي تتناسب مع التفسير الصحيح للمسرحية فهو يساهم في محاولة إيجاد المقولة المرئية التي توازي المقولة المحكية وبالتالي فإنه يستخدم كل ما من شأنه أن يخدم العرض فيعمل على التجديد والتغيير والتبديل بما يناسب الشخصيات وما يناسب الموقف في حد ذاته ويبرز هذه الأزياء ويقدمها في صورة مناسبة (الماكياج) فهو يبرز ملامح الشخصية، فملامح الوجه مثلا تدل على

(39) نسمة محمد: الأزياء و الماكياج في المسرح، الموقع: masrah alf ayoum.you7.com.montada- f7topic.t 215 htm.

(40) إلين أستون وجورج ساغونا: المسرح والعلامات، تر: ساعي السيد، د.ط، 1991م، ص ص: 190-191.

عمر الشخصية وصحتها وجنسها وقد يعكس الوجه مهنة الشخصية وسماتها العامة بل إن هذا الأخير هو الذي يعطي الوجه اللون والشكل الصحيحين.

ويساعد الماكياج العادي على الاحتفاظ بملامح الشخصية الأصلية، كما قد يغير الملامح بصورة جذرية ويزيد في حدتها ولعلنا لا نقف عند الكثير من المسرحيات التي يساهم فيها الماكياج مساهمة فعالة في تحقيق التأثيرات المطلوبة على المتفرج، كما يساهم في تنسيق هذا العمل المخرج مع مصمم الأزياء وعامل الماكياج.

ولعلنا نؤكد في هذا العنصر على ضرورة أن يظهر الممثل في أي دور بأزياء مختلفة، تناسب الدور طبعا وبوجه مغاير للوجه الطبيعي وهذا يعني أن يكون الممثل بوجه عليه صيغة تخالف وجهه العادي وتبرز بالتالي ملامحه ومن هنا يمكننا القول بأنه لا يمكن لأي شخصية أو لأي ممثل يظهر على خشبة المسرح دون أن يكون متنكرا باللباس ومغيرا لزيه.

وحتى لو كان الأمر يتعلق بمسرحية ذات موضوع عصري « فإن الممثل لا ينبغي له التمثيل بملابسه التي يرتديها عادة في حياته اليومية». [41]

ونفهم من هذا القول، أن الممثل قد يرتدي ملابس مصنوعة وفقا لتعليمات مصمم الأزياء ويتماشى مع هذا الأمر، ظهور الممثل بوجه مغاير لوجهه الطبيعي وذلك طبعا بوضع الأصباغ المناسبة التي تمنع من الظهور بوجهه الطبيعي ، الذي حتما سيبدو شاحبا، بسبب الإنارة الشديدة الموجهة إلى خشبة المسرح وهو ما حصل في عرض "الدراويش" فــ "الدرويش" لم يكن محملا بالإكسسوارات الشديدة كما هو الحال في الشخصية الواقعية لحالة "الدرويش" وهيأته إلا أن ذلك لم يمنع من ظهور "الدرويش" يرتدي ثياب بالية ممزقة،

(41) فليب فان تنغيم: تقنية المسرح، تر: بهيم شعبان، المكتبة الوطنية، منشورات عويدات، بيروت باريس، (دت)، (دط)، ص: 29.

توحي بالحرمان والمعاناة، إذ على الرغم من البساطة الشديدة التي كانت تعبر عن شخصيته، التي لم تكن لتقترب من الأذهان لولا هذه الأزياء، فقد كانت الملامح جد بسيطة، إلا أنها تكشف عن واقعه، دون مبالغة فتفصح هيأته عنه قبل أن يفصح هو عن نفسه وبدت المعاناة جلية من خلال الأصباغ التي أبرزت ملامح وجهه، فقد استطاعت خطوط الماكياج البسيط المناسب مع ضرورات الإنارة أن تعبر عن الشخصية، بمعنى آخر، كان ماكياج الممثلين بارزا بشكل كاف لإحداث التأثير المطلوب في عيون المشاهدين ونشير أيضا إلى أن الماكياج قد تناسب والإضاءة التي وظفها مصمم الإضاءة، لأن انتظام الإضاءة سيحفظ استمرارية الماكياج وفقا لما هو مستعمل على خشبة المسرح وعلى كل فقد كانت الأصباغ خفيفة ضرورية منعت ظهور ملامح الوجه من الظهور بشكل شاحب، إذا للممثل القدرة على تجسيد النماذج البشرية المختلفة ولا يكون ذلك بالمظهر الجسماني فقط للوجه و بالفارق العام للصبغة و إنما يهدف الماكياج أيضا إلى إكساب الوجه تعبيرا يعكس الحالة النفسية وهذا ما حرص المخرجان وإن كان الممثل صاحب الخبرة الطويلة في التمثيل قادر على وضع هذا الماكياج؛ بل والتصرف فيه بحسب الدور، أو الشخصية التي قد يلاقيها في الحياة وهكذا فإن الممثل قادر على تغيير ملامحه وتغيير وجهه الطبيعي آخذا بعين الاعتبار، المهنة، أو المزاج وأخيرا نفسية الشخص الذي يمثله وهذا ما عكسته شخصية وملامح "الدرويش " وبقية الشخصيات، إذ بدا كل شيء واقعي قريب من الشخصيات و لم يكن الماكياج ليبرز في هذا السياق، إلا بالقدر الملائم والبعد بذلك عن المبالغة والتزييف.

6/ الموسيقـــــى: Musique

لم يكن المسرح ليختلف عن السينما وغيرها، في كون الموسيقى تعد جزءا مكملا ومتمما للعمل المسرحي الناجح. « تلازمت الموسيقى مع المسرح تاريخيا في الشرق والغرب خاصة وأن المسرح منذ نشأته ارتبط بالموسيقى والغناء والضربات الإيقاعية وقد اختلف الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض باختلاف

الجماليات السائدة عبر التاريخ وبتطور الذائقة العامة، فكانت تارة عنصرا عضويا يعطي العرض إيقاعه وتارة عنصرا مرافقا له كوظيفة جمالية و تارة عنصرا دراميا يلعب دورا في تشكيل المعنى». [42]

كما أشرنا في السابق، فقد واكبت الموسيقي الأفلام السينمائية قديما، حيث كانت هذه الأفلام بمصاحبة الموسيقى الحيـــة التي يعزفها فنان الأوركسترا، كما كان لها باع طويل في خلق و تسخين التأكيدات العاطفية و تطورت أيضا في الحاضر و أصبحت تقدم على يد خبراء يبدعون مؤثرات مميزة تصاحب كبرى الأعمال الفنية.

و المتتبع لبعض المسرحيات القديمـــة، يجد في نص المسرحية المعنونـــة بـــ (العاطفـــة) التي مثلت بمدينة (موتغرام) عام 1501م، كتب في مذكرة للإخراج « ذكروا هؤلاء الذين يتولون الأسرار الآليـــة لبراميل الرعد بأداء ما يوكل إليهم و ذلك بإيقاع التعليمات و لا تدعهم ينسون أن يتوقفوا عندما يقول الإله كفوا و دعوا السكينة تسود »[43].

و لعل هذه العبارة تكشف بوضوح عن مدى تزامن بدايـــة الموسيقى مع بدايات المسرح نفسه، أي أن الإنسان عرف الموسيقي منذ قديم الزمان و كان من البديهي أن يستخدم هذا الفن عاملا مساعدا في الفن المسرحي.

ولعل قارئ إبداعات "شكسبير Shakespeare " سيدرك أهمية الموسيقى في المسرح (الإليزابيثي) إذ نجد (موسيقى ناعمة) (موسيقى جدية وغريبة) (أبواق من الداخل) (نداءات السلاح) ... وهكذا وانطلاقا من

(42) ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 490.

(43) المرجع نفسه، ص: 491.

هذا المنظور يمكننا أن نقول بأن الموسيقى قد صاحبت عروض الإغريق وعروض مسرح "شكسبير Shakespeare" ولازالت المسرحيات اليابانية تعمل بمصاحبة الموسيقى خاصة الحية منها.

بل إن (الأوركسترا) على المسرح كانت تعلن للجمهور (نحن نبغي استمتاعكم) أو نحن نريد أن نتأكد من أنكم تتواصلون مع أهدافنا.

ولن نغفل الحديث هنا عن مسرح "بريخت Bricht " أيضا الذي عمد هو الآخر إلى توظيف هذا العنصر الفعال في العملية الإخراجية. لأن هذا الأخير يدرك تماما أن الموسيقى تساهم في إرساء النغم العاطفي للمسرحية، بل إنها تعطي العرض نكهة حديثة لأنها تنقل الإثارة، كما تعبر عن الزمن وقد عمل على توقيف الحدث على المسرح انطلاقا من تقديم بعض المقطوعات التي يستوحيها من الحدث الدرامي في حد ذاته.

وأمام هذه الحالة يجدر بنا أن نشير إلى ضرورة أن تكون الشخصيات على علم و على دراية بعلم الموسيقى، لأن معرفة الأشياء تتيح للممثل فرصة التعاطي مع هذا النغم بل أن إحساسه بالدور سيتعمق أكثر وفق ما تمليه عليه تلك النغمات المنبعثة من البداية أو بين ثنايا العرض المسرحي وحتى نهايته.

وأمام هذه المفاهيم أيضا، كانت الموسيقى في عرض "الدراويش" مؤشرا لعرض الحدث ومفتاحا آخر من المفاتيح التي فسحت للمشاهد فهم العرض بشكل آخر، هذا المفهوم، قدّمته الموسيقى وترجمته النغمات المصاحبة للموقف، فقد اعتمد المخرجان موسيقى مسجلّة هيأت الجوّ الخاص في مشاهد الصّراع العنيف بين (الدرويش ونفسه وبين الدرويش والمستجوبين) وكانت للرؤية الموسيقية في هذه التجربة وجود جوهري فعّال، بالنسبة إلى انعطافة التحديث التي تميز بها العمل المسرحي، لأنها كانت بمثابة المنطوق الدرامي الذي يندرج تحت الضرورة الفنية، إنها حلقة رئيسية في سلسلة التعبير الفني تعلقّ وتفسّر وتستحضر وتجسّد وتحتج وتتوغل في

المعاناة، ممتزجة بنسيج هذه التعابير، إنها صوت العذاب والألم والمجهول والحلم والواقع، إنها كل ذلك مجتمعا في إدراك من الرؤية المسرحية لثراء التوسّل بالفنون في خدمة المسرح.

لقد استعار المخرجان من الفنون وسائلها وتوسلا بالموسيقى والإضاءة والديكور والأزياء وكل العناصر التي تنطوي تحت رداء (السينوغرافيا Scénographie) محاولين تحقيق صورة تركيبية مفعمة بالمشاعر فتجربة هذين المخرجين تهدف إلى خلق مسرح ثري مفعم بالإنسانية والمعاناة وهنا يمكننا أن نتساءل:

أليس المسرح الحقيقي (مزيج من فنون عدّة وحرف ولا يزال)؟

لقد ساعدت الموسيقى الممثل، كما ساعدت العرض ككّل، فالنص اقتضى وجودها وحاول المخرجان توظيفها دراميا بحيث تكون خيطا متكاملا مكملاّ للعرض وتعبيرا عن مسار عناصره وفي مقدمتها كما أشرنا سابقا، النص الدرامي، فقد اختيرت من بين تلك المقطوعات الإلكترونية ما كان يشتد أحيانا ويلين أحيانا أخرى وكانت بمثابة وضع خطوط واضحة تحت الشخصيات والمواقف على اختلافها.

7/ الرؤيـــــة الإخراجيـــة:

لقد أراد كلّ من المخرجين "فارس الماشطة" و"حسن بوبريوة" (مخرجا وممثلا) تقديم مسرحية تثير وتهزّ الجمهور وفي الوقت نفسه، تفرز مضمونا إنسانيا فقد خرج الممثلون إلى حدّ كبير من حصار الأداء الخارجي، حيث فرض النص خصوصيته بمساحاته التعبيرية المتعددة وعمق دلالاته ورؤية الإخراج الخصبة وتوسلاته الفنية المحفزة، للطاقات والاستيعاب التعبيري.

ويمكن اعتبار " الدراويش" إنجازا ملحوظا على طريق الأداء المركب للممثل الجزائري لأن "الدرويش" استطاع أن يجسد إمكانيات المخرجين وذلك بأن يضع وراء الكلمات خطوطا عريضة غير موصوفة وصفا مباشرا فشخصيات العرض المسرحي في الحقيقة كانت شخصيات ناضجة قبل دخولها المسرح وبصمتها في

التمثيل واضحة في العديد من العروض " دليلة حليلو"، "يمينة زرماني"، "حسن بوبريوة" و غيرهم وفي هذا العرض برزت طاقة الجميع وكانت الشخصية البطلة تندمج وتنسجم في الأزمة طوال العرض دون أن تدرك النهاية أو الحل ومن هنا تولد المأساة وتشتد ومن هنا أيضا يمتلك المؤلف وسائل نابضة بكل القيم الإنسانية المتصارعة ليعبر بها ويعبر لها ولأن هذه القيم ليست في يد المؤلف وحده فإن الموضوع والشكل –كما يبدو لنا– متكاملان ولا يكاد يفهم معنى كل واحد منها إلاّ عن طريق المخرج القادر على تحقيق ذلك.

لقد كان المخرجان على درجة عالية من الوعي في هذا العرض فقد حاولا البحث عن سمات معينة في النص المسرحي وهذا الوعي يمثل في حد ذاته درجة عالية من الوعي السياسي، لأنهما أدركا برؤيتهما الثاقبة أن المسرحية في حاجة إلى الاقتراب من جمهورنا الجزائري ونفسيته وبرز أسلوبها الإخراجي بشكل واضح وكان اختيارهما للمسرحية قد فرضته طبيعة الظروف الاجتماعية و السياسية، في تلك المرحلة فقد استباحا لنفسيهما الحرية لتقديم عرض يعتمد على النص، إلا أنه مطعم بوجهة نظر متكاملة للعرض، بلغة إخراج هي لغتها، استنادا إلى مفاهيم الإخراج الحديث، فكان المسرح شبه خال، لبساطة الديكور، حتى تصل المفاهيم أو القضية المطروحة إلى أكبر قدر ممكن من الناس، يدفعهما إلى ذلك التزامهما بقضايا الوطن وحب الجزائر وشعبها.

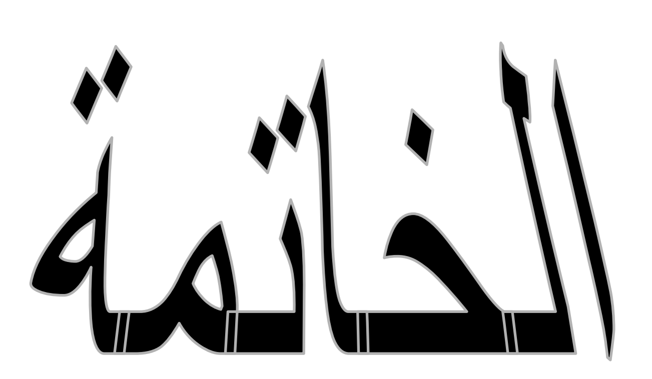
وممّا يتراءى لنا أن التزام المخرجين في الحقيقة لم يكن التزاما (أيديولوجيا) بالمعنى السياسي، بل كان التزاما من نوع خاص، هو بالدرجة الأولى التزام بقضايا الوطن وروح وسيكولوجية المجتمع الجزائري وتراثه.

ربما أتاح المخرجان لنفسيهما قدرا كبيرا من الحرية تقديم العمل، حريّة لابدّ منها لأنها فسّرت شفرات العمل المسرحي فجاء العرض متكاملا نجا به المخرجان من الإخلال و التفتت وذلك باحترام نص المؤلف وبإبداع الإخراج الذي خلق توازنا بين الإمتاع والإقناع.

وإذا كانت كل الأفكار قد ألقي بها على خشبة المسرح فإن الإخراج تصدى لها بتمكن أصحابه واستطاعا معا ومع مصممي الديكور والإضاءة تحقيق رؤية فنية تعتمد كما ذكرنا آنفا على قطع ديكورات بسيطة سهلة التحريك كما أن المستويات التي تمّ توظيفها بتصميم الديكور جاءت على ثلاثة مستويات توزعت عبر المشاهد المختلفة وقد ساد اللّون الأبيض والأسود ملائما لموضوع النص، الذي يتعلق بالشعب وعلاقته مع السلطة بل وتميّز ضمن هذا الإخراج الثنائي بتشكيلات جمالية ويحسب لهما براعة العمل على هذه المستويات المتصاعدة بين مشهد وآخر وذلك كتعبير بالحركة عن الصعود أو الهبوط الدرامي للشخصيات حيث أضاف المخرجان والإخراج بصفة عامة إلى النص قيمة فكرية، لأن الخطة الموضوعة من قبلهما، قد راعت وسائل التعبير المسرحية لتأكيد الكلمة ومدلولها للمخرجين واستغلت الحركة المسرحية كلغة تعبير غنية تؤكد الحوار، الذي وضعه صاحب النص وربما يكون العرض المقدّم و"الدّرويش" البطل حاول أن يترجم بحركاته وانفعالاته، أحزان هذا المجتمع، بل وآلام البسطاء المتعبين واستطاع المخرجان تقديم عرض مبهر مشكّلا عالما من الدّهشة والألم والحلم في ذات اللّحظة فالمنظور المسرحي، يستحيل أحيانا إلى مساحات نواجه فيها أنفسنا ونقبض على أحلامنا ونضحك على سقطاتنا ونحن نذرف الدّموع وهما يؤكدان من خلال ما تقدم، أنه ليس شرطا أن يقوم الفن بتقديم العلاج، بل يستطيع أن يقدم الفن وجهة نظر على لسان أبطاله وهذا ما حصل على لسان (المعلم المتهّم) في هذه المسرحية (إذا أردت أن تعّي وتفهم لابدّ وأن تموت) وعليه ومن خلال ما تقدم، عرف الشابان كيف يقولان كلمتهما، وبصماتهما الإبداعية واضحة على رسم الحركة للشخصية واستخدام وحدات السينوغرافيا (ديكور، وإضاءة وموسيقى) التي تسهم في صناعة مناخ الحدث وتؤكد إجادتهما في الإمساك بإيقاع العرض المسرحي العام.

و يمكننا القول عموما أن من هذه التجربة و تجارب سابقة، ربما أن المخرجين الهواة، قد نجحوا في أن يثبتوا موهبتهم وقدراقم الفنية وأن يصبحوا جزءا من خريطة الإبداع المسرحي في مجال الإخراج سواء ظلوا محتفظين بانتمائهم للهواة أم لا، كما فعل كلّ من الثنائي المبدع في هذا العمل الذي يستحق المدح.

لقد كانت هذه الأدوات هي كل المكونات الظاهرة و غير الظاهرة للعرض المسرحي و أسلوب المخرجين هو طريقتهما في استخدام هذه المكونات، استخداما يضبطه الإيقاع المناسب و المؤثرات المناسبة وتتضح غايتـــه أن ينقل من خلال العرض المسرحي مغزى المسرحية المكتوبة على نحو يثير في المتفرج أكبر قدر من المتعة، ففن المخرج كما يقال، يلمس عين و أذن المتفرج، يلمس شعوره و لا شعوره، يلمس عقله ووجدانه و سجيته و على قدر و روح أفكار المخرج يكون نجاحـــه.


الخاتمة

خاتمة

نرى لزاما علينا –كما جرت بذلك سنة البحث– أن نسجل أهم النتائج التي توصلنا إليها في حدود ما استطعنا انجازه و التي نوجزها فيما يلي :

توجد عوامل عديدة أسهمت في نشأة المسرح الجزائري ،لهذا لا يمكن تحديد عامل معين و إهمال العوامل الأخرى و هذا ردا على الآراء التي تقول بفرنسية أو غربية أو عربية المسرح الجزائري لأن المسرح الجزائري تفاعلت في اعتقادنا عدة عوامل محلية و أجنبية في إخراجه للوجود.

المسرح في الجزائر شأنه شأن بقية الأقطار العربية الأخرى مر بشتى المراحل التاريخية من ترجمة و اقتباس ثم جزارة لكثير من النصوص المسرحية .

أدى المسرح الجزائري رسالة لا يستهان بها في تسليط الضوء على مختلف القضايا الاجتماعية و السياسية و عرضها في شكل جديد يعتمد على التقنية و الإبداع أيضا وإذا كانت معظم النظم الديكتاتورية جميعا تستنسخ بعضها البعض باستخدامها للاضطهاد و الظلم و القتل و التشريد وما إلى ذلك من أمور هي بعيدة عن كل القيم الإنسانية والسماوية فان مثل هده النصوص قد تعتبر من ناحية المضمون قريبة إلى الواقع الجزائري حيث شهدت مرحلة مشابهة هي مرحلة الثمانينات تقريبا.

إن فكرة الثنائية المجسدة في بعض العروض المسرحية الجزائرية لم تكشف بشكل كبير عن معطيات جديدة تجعلها مختلفة عما في الإخراج الفردي و بالتالي قيادة معطيات فنون العرض المسرحي لصياغة أسلوب خاص يهدف إلى الوصول بأهداف و جماليات التعبير الفني الإنساني إلى الذروة.

إن الملحوظة المهمة بعد هذه الدراسة تتمثل في ملاحظة تصدر الشباب للمشهد المسرحي الجزائري المعاصر فالمسرحيون الشباب يتصدرون المشهد المسرحي الجزائري بحركة حيوية تحاول اكتشاف ذاتها و بلورة رؤاها فقد نجحوا ولو بشكل بسيط في كسر مفهوم الممثل التقليدي بكل نجوميته الفردية وراح هذا التجديد على مستوى الإخراج الثنائي يفرض رؤية جديدة على المهتمين بهذا المجال حيث يسعى هؤلاء إلى طرح هذه الرؤية التي كسرت كلاسيكية ونمطية أداء الممثل.

لقد نجحوا في كسر سلطة المؤلف و سلطة النص الأدبي التي طغت في مرحلة من مراحل الإبداع المسرحي متخلين بذلك عن القضايا الكبرى و الإيديولوجيات سعيا وراء تفكيك الأفكار الملاحقة للتفاصيل والهموم الذاتية.

لقد أثبتت الفرق المحترفة و الهاوية أيضا في المسرح المحترف و المسرح الهاوي أنها بمثابة أهم الاتجاهات الجديدة في طرائق الإنتاج و التفكير المسرحي لأنها حاولت تطبيق النظريات الحديثة البريختية منها خاصة ضمن العملية المسرحية على الرغم من تلك العثرات التي تواجه هذه الفرق المسرحية ففي الجزائر تعاني مثل هذه الفرق عدم توافر معاهد التمثيل والتي تعنى بتقديم دراسات شاملة عن فن التمثيل عموما و الإخراج خصوصا.

كذا افتقاد المكتبات الجزائرية إلى الدراسات الحديثة التي تساهم بشكل كبير في اطلاع هؤلاء المحترفين أو الهواة على الفن المسرحي عامة و الإخراج المسرحي خاصة وهو ما ينبغي إعادة النظر فيه وعلى كل فإن التيار الذي تبنته هذه الفرق المسرحية في طريقة الإنتاج المسرحي و طريقة التفكير هو من وجهة نظرنا كدارسين وباحثين يعد من أهم الانجازات إن قدر للمجتمع المدني أن يرعاه.

وأخيرا يجدر بنا الإشارة إلى أنه في مسرح الثمانينات و التسعينات كانت هناك اتجاهات رسخت واتجاهات عبرت كأي فعل ورد فعل، فمحاولات أصحاب ذلك الجيل ظلت راسخة من الجيل القديم الرائد أمثال: " عبد القادر علولة" و" عز الدين مجوبي"، لقد كانت هناك تيارات ثقافية وفنية اتخذها المحترفون الشباب

في مجال الإخراج كقاعدة أساسية تتيح لهم التألق وعلى الرغم من كل العراقيل والصعوبات التي واجهت الفرق المسرحية إلا أن هذه المراحل الصعبة قد أفرزت كل التناقضات و التصادمات التي تحصل في أي مسرح من المسارح الذي يولد جديدا ليس في الجزائر فقط بل في كل مكان من العالم.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجـع

القــرآن الكريـــــــم

I/ المصـــــــــــادر:

مسرحيـــــة الدراويـــش

II/ المراجـــــــــــع:

أ/ المراجـــع باللغـــة العربيـــــة:

1- أبو القاسم سعد الله : تاريخ الجزائر الثقافي (1954/1830) دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998 م.

2- أبو القاسم سعد الله: تجارب في أدب الرحلة ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د،ط)، 1983م .

3- أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1989.

4- أحمـــد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته / تطوره) 1989/1926، منشورات الجاحظية الجزائر، د.ط، 1989م.

5- أحمد حمروش: المسرح من الكواليس، الكتاب الذهبي، مؤسسة روز اليوسف، القاهرة، د.ط، 1996م.

6- أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1989م.

7- أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر، (الكتاب الثاني)، الصورة الإبداعية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، د.ط، 1989م.

8- أحمد زكي: المخرج و التصور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1988م.

9- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001م.

10- أحمد صقر: في النقد المسرحي (تاريخ النقد ونظرياته)، مركز الإسكندرية، مصر، ط1، 2001م.

11- إسماعيل علي السيد: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء، القاهرة، د.ط، 2000م.

12- أشرف حسن زكي: دور المخرج في تأسيس حركة التجريب في المسرح المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، د.ط، 2003م.

13- ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، طبعة دار الهلال ، القاهرة ، د.ط، د.ت.

14- أنيسة بركات درار: أدب النضال في الجزائر من سنة 1945 حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984م.

15- جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2002م.

16- الحرة نصر الدين: أحاديث وتجارب مسرحية، منشورات لإتحاد كتاب العرب، دمشق ،سوريا ، د.ط، 1977م.

17- حسن محسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة ، 1979م.

18- حسن محسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة ، د.ط، 1979م.

19- حمادة إبراهيم: التقنية في المسرح (اللغات المسرحية غير الكلامية)، مكتبة الأنجلو، القاهرة، د.ط، 1987م.

20- حمدي الجابري: المخرج المسرحي العربي ناقلا ومبدعا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1992م.

21- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1999م.

22- سعاد أبيض (جورج أبيض): المسرح المصري في مئة عام، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1980م.

23- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر،دار المعرفة، مصر، د.ط، 2002م.

24- سليمان قطاية: نصوص خيال الظل في حلب، دار الأنوار ، دمشق، سوريا ، د.ط، 1977م.

25- سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ،د.ط، د.ت.

26- سمير سرحان: كتابات في المسرح، دار غريب، القاهرة، د.ط، 1997م.

27- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، مصر ،ط2، 2001م.

28- عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي (مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة)، بغداد، ط1، 1986م.

29- علالو: شروق المسرح الجزائري، تر: أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د.ط، 2000م.

30- عمر فؤاد دوارة : دور المخرج بين مسارح الهواة و المحترفين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط ، 2006م.

31- عواد علي: إستراتيجية التلقي(قراءة في نظريات التلقي المسرحي)، إصدارات دار الثقافة و الإعلام، الشارقة ، ط1 ، 2008م .

32- فاروق عبد القادر: نافذة على مسرح الغرب المعاصر، دار الفكر للدراسات و النشر، القاهرة ،د.ط، 1987م.

33- فاروق عبد القادر: ازدهار وسقوط المسرح المصري، دار الفكر المعاصر، القاهرة، د.ط، 1979م.

34- فاطمة رشدي: عزيز عيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1984م.

35- فتوح نشاطي: خمسون عاما في خدمة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1973م.

36- كمال الدين حسين: المسرح التعليمي ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ، مصر ، ط1، 2005 م .

37- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر، ط1، 1992م.

38- محمد حسن عبد الله: المسرح المحكي، دار قباء، القاهرة، د.ط، 2000م.

39- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

40- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، د.ط، 1980م.

41- محمد سعيد الجوخدار: مبادئ التمثيل و الإخراج ،دار الفكر، د.ط، د.ب، د.ت.

42- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1980م.

43- محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي (الممثل و المخرج)، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 2005م.

44- نبيل فرج: سعد أردش رجل المسرح ، دار ألف للنشر ، القاهرة، د.ط، 1985م.

ب/ المراجـــــع المترجمـــــــة:

45- آرتو أنطوان: المسرح و قرينه، تر: سامية أسعد، دار النهضة العربية، د.ط، 1973م.

46- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة: هلا للنشر، و التوزيع، مصر، ط1، 1999م.

47- ألكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1996م.

48- إلين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات، تر: ساعي السيد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ، د.ط، د.ت.

49- أنتوني فروست و رالف يارو: الإرتجال في الدراما، تر: عبد الوهاب محمود خضر، وزارة الثقافة، إصدارات المهرجان التجريبي، القاهرة، د.ط، 1994م.

50- إيريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف ثروت عبد المسيح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، 1975م.

51- برتولد بريخت: مسرح التغيير، تر: قيس الزبيدي، مكتبة النهضة العربية، بيروت، مصر، د.ط، 1983م.

52- برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت.

53- بيتر بروك: المساحة الفارغة، تر: فاروق عبد القادر، كتاب الهلال، القاهرة، د.ط، 1986م.

54- بيتر بروك: النقطة المتحولة، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1991م.

55- بيتي زوندي: نظرية الدراما الحديثة، تر: أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، سوريا، د.ط، 1988م.

56- تروي و ميلث، و جيرالداس تيبتلي: فن المسرحية، تر: صديقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1986م.

57- جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي ، تر: نهاد صليحة، وزارة الثقافة ، إصدارات المهرجان التجريبي، القاهرة، د.ط، 1992م.

58- جيمس روز إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، تر: فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة، د.ط، 1979 م.

59- خنفيف سير: تاريخ المسرح الحديث، تر: بدر الدين القاسم: مطبعة جامعة دمشق، سوريا، د.ط، 1974م.

60- ديفيد بردبي و ديفيد وليامز: مسرح المخرجين، تر: أمير سلامة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، د.ط، 1997م.

61- ديفيد ماجارشاك: مقدمة فن المسرح ستانسلافسكي ، تر: لويس بقطر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1968م.

62- زيجمونت هبنر: جماليات فن الإخراج، تر: هناء عبد الفتاح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1993م.

63- سوزان بينيت: جمهور المسرح (نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحي)، تر: سامح فكري، مركز اللغات و الترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، د.ط، 1995م.

64- فريديريك أوين: برتولد بريخت: حياته، فنه، عصره، تر: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، د.ط، 1983م.

65- فيليب فان تنغيم: تقنية المسرح، تر: بهيم شعبان: المكتبة الوطنية، منشورات عويدات، باريس، د.ط، د.ت.

66- ألكسندر دين: العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر: سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، بغداد، د.ط، 1972م.

67- كونراد كارتر: الإخراج المسرحي، تر: رأفت أخنوخ الدويري، سلسلة الألف كتاب، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ط، 1962م.

68- كونستانس ستانسلافسكي: إعداد الممثل ،تر: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي أحمد ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة، د.ط، 1979م .

69- كونستانس ستانسلافسكي: إعداد الممثل في التجسيد الإبداعي، تر: شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا، د.ط، 1985م.

70- كونستانس ستانسلافسكي: إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، تر: شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1997م.

71- لاندو: تاريخ المسرح العربي، تر: نور عوض: دار القلم، بيروت، لبنان، ط3، 1985م.

72- لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، تر: مصطفى المنشاوي، دار الحداثة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

73- ماير هولد: في الفن المسرحي(مجموعة مقالات)، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، لبنان، د.ط، 1979م.

74- موريس بيجار: رسالة الهيئة العالمية للمسرح، تر: نبيل الألفي: مطابع الأهرام، القاهرة، د.ط، 1972م.

75- هارولد كليرمان: حول الإخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان وعلي كنعان، دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق ، سوريا، د.ط، 1988م.

76- وليام شكسبير: هاملت، تر: محمد عوض، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1982م.

77- يان كووسوفيتش: مسرح الموت عند كانتور، تر: هناء عبد الفتاح، وزارة الثقافة، إصدارات المهرجان التجريبي، القاهرة، د.ط، 1993م.

3/أ- المعاجــــم باللغــة العربيــة:

78- إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله أحمد: (مجمع اللغة العربية)، ط2، د.ت.

79- إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار: المعجم الوسيط، دار العودة، اسطنبول، تركيا، ط2، 1989م.

80- ابن منظور: لسان العرب المحيط (معجم لغوي علمي) قدم له: عبد الله العلايلي، إعداد و تصنيف يوسف خياط، دراسات العرب، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

81- أبو بكر محمد الرازي: مختار الصحاح، تحقيق سعيد محمود عقيل، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، 2001م.

82- أبو بكر محمد الرازي: مختار الصحاح، مكتبة النوري، دمشق، د.ط، د.ت.

83- جبران مسعود: معجم الرائد، معجم لغوي عصري، دار العلم للامية، بيروت، ط3، 1978م.

84- قسطنطين تيوتوردي: (المنجد) (منجد الأعلام)، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط 9، 1997م.

85- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، جمع الهرويني، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، د.ط، د.ت.

86- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1997م.

87- مجد الدين محمد بن يعقوب: للفيروز أبادي التبرازي، دار الفكر، بيروت، د.ط، 1983م.

88- محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

89- محمد السعيد إسبر، بلال جنيدي: الشامل، معجم في علوم اللغة العربية و مصطلحاتها، دار العودة، بيروت، ط1، 1983م.

90- مرتضى الزبيدي: تاج العروس، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

3/ب- المعاجم المترجمة:

91- جون غاستر، إدوارد كون: قاموس المسرح، تر: مؤنس الرزاز: رشاد بيسي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

4/ المجلات:

92- أحمد زكي :كرم مطاوع، فارس المسرح المصري، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1997م.

93- أحمد زكي: الإخراج المسرحي و مدارسه، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع31.

94- أحمد سخسوخ و آخرون: كرم مطاوع فارس المسرح المصري، أكاديمية الفنون، القاهرة، سلسلة المسرح، د.ع، 1997م.

95- أحمد سخسوخ، برتولد بريخت: مجلة الفنون، القاهرة، ع 23، 1985م.

96- إدريس جبري: مفهوم التراجيديا عند نيتشه (مجلة فكر و نقد)، العدد 15، الرباط، المغرب، 1999م.

97- ألفريد فرج: مجلة المسرح و السينما، عدد 50، القاهرة، 1968م.

98- ألكسندر توفتسنجوف: الإخراج صنعة أم موهبة، تر: صالح سعد، مجلة المسرح، ع 49، د.ت.

99- أمين العيوطي: ياسين و بهية: مجلة المسرح، القاهرة، عدد 12، 1964م.

100- بلخيري أحمد: التمثيل و الظواهر و المسرح، مجلة فكر و نقد، ع 15، الرباط، 1999م.

101- جيمس روز إيفانز: المسرح التجريبي نحو آفاق القرن القادم، تر: محمود أبو دومة، مجلة المسرح، القاهرة، ع 14، 1996م.

102- حمدي غيث: التكامل المسرحي، مجلة علم النفس، القاهرة، مج6، ع1، 1950م.

103- حمدي غيث: صورة المسرح المصري (1966/1952) كما يراها رجال المسرح، مجلة المسرح، القاهرة، مسرح الحكيم، وزارة الثقافة، عدد 31، 1966م.

104- سعد أردش: صورة المسرح المصري (1966/1952) كما يراها رجال المسرح، مجلة المسرح، القاهرة، مسرح الحكيم، وزارة الثقافة، عدد 31، 1966م.

105- سعد أردش: العرض المسرحي بين التأليف و الإخراج، مجلة فصول، القاهرة، د.ع، د.ت.

106- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، عدد 19، 1979م.

107- سيد علي أحمد: الاغتيال التراثي لابن البلد العصرية في المسرح القومي، مجلة المسرح، القاهرة، ع 5، 1988م.

108- شاوول باول: عولمة و مسرح عربي، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع (العلوم الإنسانية)، بيروت، لبنان، مج11، ع 42، 2000م.

109- شكري عبد الوهاب: الإخراج المسرحي، ملتقى الفكر، القاهرة، 2002م.

110- صفاء الطوخي: عزيز عيد: طائر الفن المحترق، مطبوعات المسرح الكوميدي، القاهرة، د.ع، د.ت.

111- عبد الكريم برشيد: إطلالة على مسرح الطفل، مجلة إبداع، د.ع، د.ت.

112- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 25، 1980م.

113- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ع، 1980م.

114- نبيل راغب: التوجيهات الأساسية في الإخراج المسرحي، مجلة المسرح، القاهرة، ع 80، 1995م.

115- نجيب سرور: المسرح المصري (1966/1952) دراسة شاملة، مجلة المسرح، القاهرة، عدد31، 1966م.

116- نهاد صليحة: كرم مطاوع، فارس المسرح المصري، مجلة المسرح، القاهرة، عدد 98، 1997م.

117- هناء عبد الفتاح: دراما الموت عند كانتور، مجلة المسرح، القاهرة، عدد 36، 1991م.

118- هناء عبد الفتاح: كرم مطاوع، فارس المسرح المصري، أكاديمية الفنون، القاهرة، د.ع، 1997م.

119- يان كلوسفسكي: نهاية طريق أم بداية جديدة، تر: نهاد صليحة، مجلة المسرح، القاهرة، عدد 46، 1992م.

120- يان كلوسفسكي: نهاية طريق طويل أم بداية جديدة، تر: نهاد صليحة، مجلة المسرح، القاهرة، عدد 46، 1992م.

5/ رسائـــــــــل البحـــث:

121- فاضل سوداني: النصر البصري و تداعيات الذاكرة المطلقة لجسد الممثل في مسرح ما بعد الحداثة (بحث مقدم في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي)، القاهرة، الدورة 16، 2004م.

122- فرحان بلبل: النص المسرحي (الكلمة و الفعل)، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2003م.

123- محمد راتب الحلاق: النص و الممانعة (مقاربات نقدية في الأدب و الإبداع)، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ب، 2000م.

124- محمود أبو دومة: تقنيات الإخراج في مسرح الممثل: رسالة ماجستير كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1995م.

6/ مواقـــــــع الإنترنيت:

125- فرحان بلبل: نشأة النقد المسرحي العربي تطوره الموقع:

http://www.googlehassan1973.jeeran.comarchive/2006/6/60248htm.

126- الموسوعة العالمية: مؤسسة أعمال النشر و التوزيع، السعودية، مج 24، 1996م.

http://www.googlebranjnet.com/vb3/show thread.php.t.89195

127- محمد إسماعيل الطائي(المسرح التربوي الفن و التربية) الموقع:

http://www.googlemasroheon.com468.htm.

128- أثير السادة: مدخل إلى تجربة مسرح المقهورين (السياسة و المسرح)، الموقع:

http://www.googlemasroheon.com41.htm.

129- حورية محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سوريا، الموقع:

masrah alfayoum.7com.montada f4.topic.t.350.htm

الفهرس

ملخص البحث

ملخص البحث

إن المسرح هو توجيه و تقويم و إصلاح، وهو رسالة تحمل على عاتقها الارتقاء بالإنسان عن كل ما هو سطحي ، و مخاطبة عقله قبل عواطفه و غرائزه رغم أن الأمر لا يستقيم بواحدة دون الأخرى، لكن يجب أن يكون هناك توازن بين الخطابين العاطفي و العقلي و اعتبارهما حالة واحدة غير منفصلة .

وقد شهدت فترة الثمانينات اجتماع كل الأشجار الضخمة، لتكشف عن التجارب الجادة والايجابيـــة فكان أداء الممثل من أشد المعضلات في مسرح الثمانينات بسبب ظروف المرحلة إلا أن المهتمين في هدا المجال استطاعوا خلق العديد من الحالات و الجمهور فكان هناك المسرح السياسي والاجتماعي و مسرح الهــواة والمحترفين.

ولأن دراسة الخطاب المسرحي في العالم العربي، تلتزم بضرورة إدراك العرض لأجل انجازه عبر أسلــوب وقيمة فنية ، يكشف عنها القائد في ذلك المجال وهو المخرج من خلال مجموعة من الأدوات التي تعد أكثر سعة و جمالا و تنوعا وخطورة إنها الممثل الإنسان بالدرجة الأولى، فالديكور و الإضاءة و الأزياء و فنون بصرية و سمعية مختلفة .

فالإخراج يكتب بلغات مختلفة و متعددة أتقنها الغرب، فأفرزت مناهج جديدة هي حصيلة تجارب مختلفة لرواد مسرحيين غربيين من أمثال: " ستانسلافسكي Stanislavski " و " مايرهولد Mayer hold " و بريخت " Bricht " ممن لمعت أسماؤهم، فلمعت مسارحهم، حيث أسهمت هده التشكيلة بفضل دراساتها المتنوعة في مجال الإخراج المسرحي في وضع الأسس الفنية الأولى للعرض المسرحي الذي أثر في تشكيل بنية المسرح العربي وانعكس فيما بعد على المسارح العربية، حيث استفاد المخرجون العرب

من هذه المدارس و نهلوا بفضل التكوين و البحث الأكاديمي في مجال الإخراج المسرحي و خاضوا تجارب لا بأس بها أشرنا إلى البعض منها في المسرح العربي، مصر نموذجا،" كرم مطاوع" سعد أردش" أحمد زكي " وغيرهـــم حيث تنوعت مدارسهم الإخراجية أيضا و اعتمدوا على الكلاسيكية و التجريبية و الملحمية وهذا ما لاحظناه في مسرحية الدراويش التي قدمها الثنائي المخرج" فارس الماشطة " و "حسن بوبريوة" اللذان صاغا تجربتهما الإخراجية ليكشفا بها عن وحدة عضوية جديدة، قوامها إظهار ما عجز عن طرحه الخطاب التقليدي في العرض المسرحي. ولأن المخرج هو الذي يبني هذه الوحدة بدقة، فإن هذا الثنائي حاولا تطوير هذا المفهـــوم بهذا العرض المتواضع، آملين في خلق حركة دءوبة تعتمد على ابتكار أشكال وتقنيات أدائية و مشهديــــــه جديدة في العرض المسرحي ومن ثمة تقديم رؤية مختلفة تحمل بين ثناياها بعضا من التغريب، حيث حرصا على الالتفاف على النص الأصلي و محاورته بشكل جدلي و استنطاق الخفي منه وليس استنباط للقيم التي كان يحملها، إن ما يثير في العرض هو تجسيده للنص الذي يثير بدوره الجدل خاصة في ضوء حاجتنا إلى مسرح جزائري حقيقي بعيد عن السطحية والابتذال.

Résumé:

La scène est de diriger et de réparation, et c'est une lettre de l'évolution présumée de l'humanité pour tout ce qui est superficiel, aborder l'esprit et les émotions devant ses instincts, même si elle est un pas correct sans l'autre, mais il doit y avoir un équilibre entre les deux lettres, l'esprit mental et émotionnel un cas pas séparée, et avait assisté à la réunion des années quatre-vingt, tous les arbres de révéler l'immense expérience de la performance sérieuse et positive est la plus représentative des dilemmes sur la scène d'années quatre-vingt en raison des circonstances de la seule étape de s'intéresser à ce domaine ont été en mesure de créer un grand nombre des cas et le public, il y avait la scène politique, sociale, Théâtre amateur et professionnel.

Et parce que l'étude du discours de théâtre dans le monde arabe est attaché à la nécessité de présentation qui sera complété par la méthode de la valeur artistique et divulgué le leader dans ce domaine et constitue le moyen grâce à un ensemble d'outils qui sont plus beaux et les capacités et diversifiés, et il est dangereux de droits représentant principalement Valdekor, l'éclairage, les costumes et les arts visuels et sonores sont différentes.

Mais les zones périphériques de l'écriture dans des langues différentes et multiples maîtrisé l'Ouest, a contribué à l'émergence de nouvelles approches est le résultat des différentes expériences des pionniers de dramaturges occidentaux, tels que "stanslavsky et Maerhold et Brecht., Qui a contribué à l'équipe.

Merci à diverses études dans le domaine des indications scéniques dans l'élaboration des fondements techniques du spectacle première étape, qui a influencé la formation de la structure dans le théâtre arabe et, plus tard réfléchi sur les théâtres où l'arabo-réalisateurs arabes ont profité de ces écoles et dynamisé grâce à la formation et la recherche universitaire dans le domaine du théâtre, de diriger et courut expériences pas trop mal nous nous sommes référés à certains dans le théâtre arabe, l'Égypte « modèle Saad Ardash" Ahmed Zaki "et d'autres où variés écoles de réalisateur, aussi, et s'est appuyé sur l'épopée classique et expérimental, et c'est ce que nous avons observés dans la présentation de" Dervish "par le réalisateur bilatéraux" Faress Almachta "et" Hassan Boubrioua"» qui a inventé le réalisateur leur expérience pour révéler l'unité de la composition de la nouvelle force n'était pas en mesure de montrer ce que la lettre a

Qu'est-ce que dans cette présentation est l'incarnation du texte, qui à son tour, soulève la controverse, en particulier compte tenu de nos besoins sur les lieux d'un Algérien réel loin de la surface et la vulgarité.